Die göttliche Komödie



Entwicklungsgeschichte und Erklärung

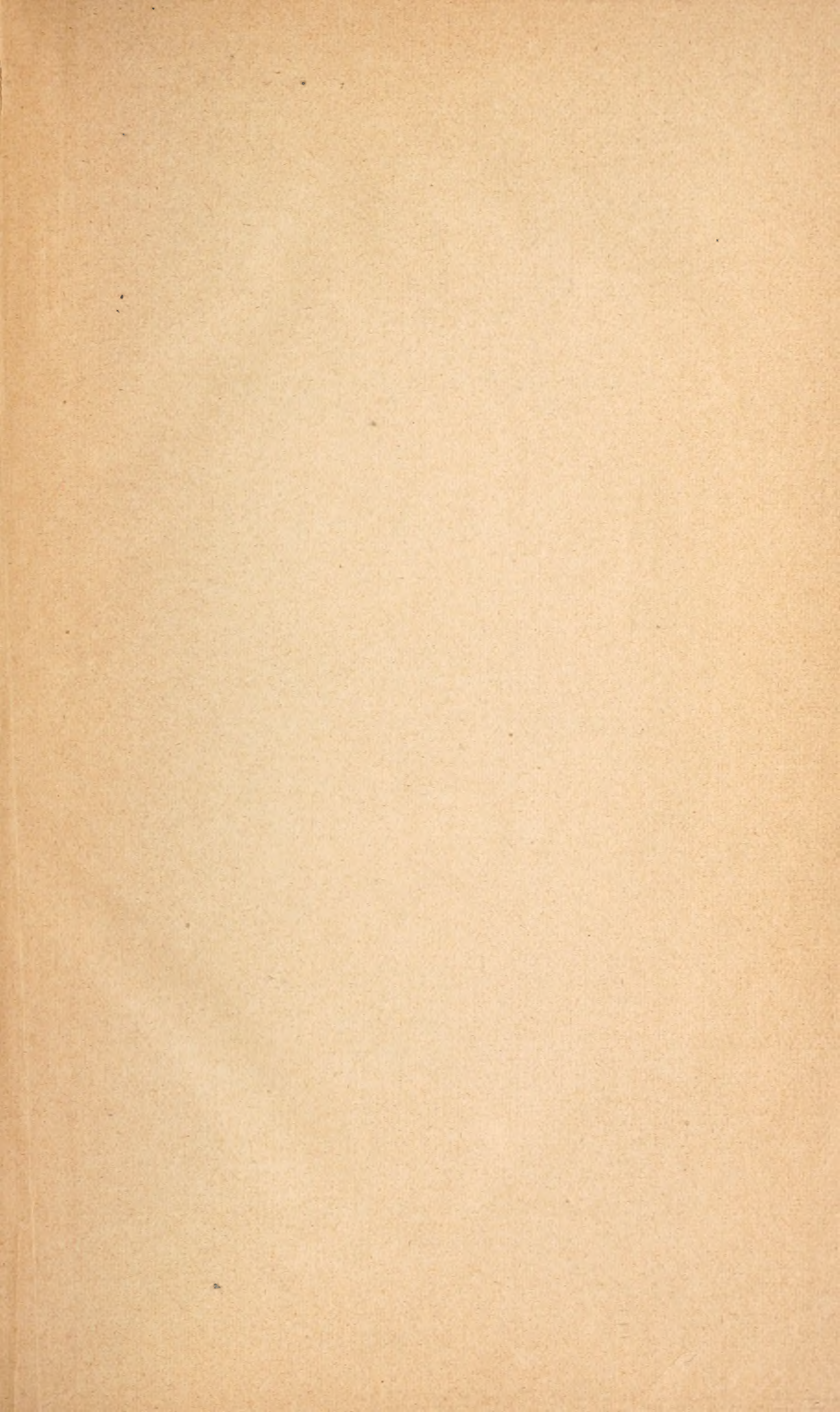
von

Karl Vossler

II. 1.









Die göttliche Komödie

Entwicklungsgeschichte und Erklärung

von

Karl Voßler

II. Band, I. Teil

Die literarische Entwicklungsgeschichte

Gli uomini hanno loro proprio amore alle perfette e oneste cose. Convivio III, 3.



Heidelberg 1908
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Verlags-Archiv No. 280.

Inhalt.

IV. Die literarische Entwicklungsgeschichte der „göttlichen Komödie".

Berichtigungen zu Band I.

S. 71 letzte Zeile lies letzteren statt ersteren.
S. 218 Z. 18 und 23 lies Matelda.
S. 264 Z. 14 lies berichtigt statt berichtet.
S. 315 Z. 7 von unten lies Magistrate.
S. 318 Z. 1 und 2 von unten
E che gia fu, di queste anime stanche
Non poterebbe usw.
S. 344 Anm. 2 lies Canzoniere.
S. 359 Z. 1 f. lies der Korintherbriefe.
S. 392 Anm. Z. 6 lies peccatum und homo.
S. 490 Z. 7 von unten lies exercere.
S. 506 Z. 3 lies verwickelteste.
S. 522 Z. 19 lies spukt.
S. 574 Anm. lies Fr. X. Kraus.



IV.

Die literarische Entwicklungsgeschichte der „göttlichen Komödie".

1. Die literarhistorische Stellung der „Komödie".

Adolf Gaspary beschließt das Dante-Kapitel seiner „Geschichte der italienischen Literatur"[1] mit den Worten: „Die italienische Literatur, welche in so vielen Beziehungen einen von den anderen modernen Literaturen verschiedenen Gang nahm, hat auch diese Besonderheit, daß sie nahe ihrem Anfange ein Werk von so kapitaler Bedeutung hervorbrachte, sich zu einer Höhe erhob, welche sie nie wieder erreichen sollte, und daß daher alles, was folgte, sich gewissermaßen auf jenes Werk zurückbezieht. Von Dante ist die italienische Literatur voll". . .

So natürlich es ist, daß eine derartige Größe hoch über ihre Folgezeit hinweg in die Gegenwart hinein- und in die Zukunft hinausragt, um so überraschender ist es, gleich am Eingang einer kaum eröffneten Nationalliteratur und einer literarisch noch unerzogenen Sprache, fast ohne Vorbereitung, sich einem Koloß wie der „Komödie" gegenüber zu sehen. Ein granitener Gebirgsstock taucht senkrecht aus sandiger Ebene.

---

[1] I. Band, Berlin 1885, S. 344.

Lang, reich und viel verschlungen hat sich uns die religiöse, die philosophische und die ethisch-politische Vorgeschichte des Gedichtes gezeigt; kurz und spärlich erscheint daneben die literarische.

Wer die mittelalterlichen Vulgärliteraturen mit vergleichendem Auge überblickt, muß alsbald auf Italiens merkwürdige Sonderstellung aufmerksam werden. Was auffällt, ist der verhältnismäßig späte und matte Beginn, sodann aber das plötzliche und alles überstrahlende Erblühen der italienischen Dichtung. Eine lang verhaltene und im Stillen gesammelte Kraft hat sich mit Urgewalt in Dantes Dichtung entfesselt. Es ist keine Evolution, es ist eine Eruption. Hier müssen, bis es zum Durchbruch kam, übermächtige Kräfte gegen starke Widerstände gewirkt haben.

Wer diesen Vorgang historisch erhellen will, hat darum eine zweifache Aufgabe. Zuerst muß er sich fragen: Wie erklärt es sich, daß die italienische Literatur so spät, erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts, und so schwach, so unselbständig beginnt? Und dazu untersucht er die Widerstände oder die Passiva im ästhetischen Leben des Volkes. — Dann aber bemüht er sich, das geheime Wachstum der literarischen Schätze und Errungenschaften, die Aktiva, aufzudecken, und so wird er die Antwort auf seine zweite Frage erhalten: Wie erklärt es sich, daß die italienische Literatur so rasch, schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts, und so machtvoll sich in dem Meisterwerk der „Komödie“ entfaltet?

---

2. Der späte Beginn der italienischen Dichtung.

England, Deutschland, Nord- und Südfrankreich hatten alle ihre erste literarische Hochblüte hinter sich,

als in Italien, dem klassischen Lande der Kultur, noch kaum ein vulgärsprachliches Lied erklungen war. Besonders dasjenige Volk, das den Italienern in Sprache und Geistesart und vielleicht auch in der Rasse am nächsten steht, die Provenzalen, waren ihren Vettern auf der anderen Seite der Alpen weit vorangeeilt.

Schon im 10. Jahrhundert haben wir in Südfrankreich den Fall, daß ein Klerikus aus einem theologischen und aus einem philosophischen Buche lateinischer Sprache (*Vita Boethii* und *Consolatio Philosophiae)* sich den Stoff zu einem provenzalischen Lehrgedichte holt. Auch fehlt es nicht an anderen Spuren ähnlicher Verquickungen von moralischen und theologischen Belehrungs- und Erzählungsstoffen mit volkstümlichen Ausdrucksformen. Wir haben deren sogar in allen mittelalterlichen Literaturen, und immer gehören sie zu den ältesten Sprachdenkmälern. Ob sie in den romanischen Ländern noch eine ältere, rein volkstümliche Dichtung voraussetzen, ist fraglich und soll hier nicht entschieden werden. Jedenfalls waren es lateinkundige Kleriker, die das neue Idiom der Romania zum schriftlichen Gebrauch heranbildeten. Derartige kirchlich-volkstümliche Lehrgedichte nach dem Schlage des althochdeutschen Otfried, der altfranzösischen Passion Christi, des Leodegar, des eben erwähnten Boethius und anderer finden sich in Italien, und zwar zunächst in Oberitalien, kaum vor der Mitte des 13. Jahrhunderts, also dem benachbarten Frankreich gegenüber mit einer Verspätung von zwei- bis dreihundert Jahren!

Man darf, sofern man sich nicht scheut das eigenartigste Meisterwerk in eine hergebrachte Dichtungsgattung hineinzuzwängen, die göttliche Komödie als das vollendetste Beispiel dieser mittelalterlichen kirchlich-volkstümlichen Lehrdichtung bezeichnen.

Aber nicht nur im Lehrgedicht, auch in der höfischen Lyrik, im Epos, im Roman, in der Novelle, im Drama, in allen Erzeugnissen dichterischer Phantasie finden wir eine ähnliche Verspätung der italienischen Literatur. Vergebens haben italienische Patrioten zu allerhand Mitteln, ja sogar zur Fälschung gegriffen, vergebens haben sich ernste Gelehrte bemüht, um die Anfänge ihrer heimischen Dichtung in ältere Zeiten hinaufzurücken. Von italienischer Literatur kann etwa erst seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts die Rede sein. Selbst wenn es gelingen sollte, dieses oder jenes kunstmäßige Denkmal mit Bestimmtheit einem höheren Zeitalter zuzuweisen, so wäre nur wenig damit gewonnen, denn eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, ein Dichterling noch keine Literatur. Auch Dante läßt, so scheint es, die italienische Kunstdichtung nicht früher beginnen als mit der Regierung Friedrichs II. von Hohenstaufen.[1]

Wie erklärt sich aber das lange, rätselhafte Schweigen der italienischen Muse? Gab es etwa vor dem 13. Jahrhundert noch gar keine italienische Sprache? Wurde etwa, wie Tiraboschi (1731—1794) vermutete, noch allgemein lateinisch gesprochen? Keineswegs. Schon seit dem 7. Jahrhundert mußte das Italienische geformt sein und in der Hauptsache wenigstens seine heutige Gestalt erreicht haben.

Wenn es trotzdem erst spät zur schriftlichen und noch später zur literarischen Verwendung kam, so darf man annehmen, daß das Latein den Bedürfnissen der Zeit noch völlig Genüge tat. In der Tat mag die Kenntnis

[1] De vulg. eloq. I, 12 und Vita nuova § 25. Die Vita nuova ist nunmehr in trefflichem kritischem Texte von Michele Barbi, Mailand 1907, herausgegeben.

des Latein in Italien verbreiteter und dessen Verständnis auch für die Ungebildeten leichter gewesen sein als für die übrigen Romanen; wie überhaupt die antiken Überlieferungen sich auf italienischem Boden besser erhalten haben als sonstwo.

Aber es bleibt zu bedenken, daß die norditalienischen und zum Teile auch die südlichen Mundarten sich vom Schriftlatein schon im tiefsten Mittelalter etwa gerade soweit entfernt hatten, wie das Provenzalische, Französische oder Spanische; ferner, daß das intuitive Erfassen und Verstehen einer wenn auch noch so nahe verwandten Sprache erfahrungsgemäß nur dem Gebildeten gelingt, während der ungeschulte Verstand schon an den leichtesten lautlichen und begrifflichen Abweichungen des Ausdruckes irre wird. So mußte z. B. eine Rede, die der Patriarch von Aquileia im Jahre 1189 auf lateinisch hielt, durch den Bischof von Padua dem Volke in seiner eigenen Sprache erklärt werden. Religionsunterricht und Seelsorge konnten ohne Hilfe der Vulgärsprache auch in Italien nicht gedeihen. Das mögen schon diejenigen gefühlt haben, die dem Papste Gregor dem V. († 999) als Ruhmestitel die Verse auf das Grab schrieben:

> Usus francisca, vulgari et voce latina
> Instituit populos eloquio triplici.

Man mag sich von den lateinischen Kenntnissen der Italiener die denkbar günstigsten Vorstellungen machen, man mag das Fortleben römischer Sitten und Gebräuche im weitesten Maße annehmen, so erklärt man damit besten Falles nur die anhaltende Verwendung des Latein in der schriftlichen Rechtspflege, im katholischen Kultus und dergleichen — die Verspätung der vulgären Kunstliteratur aber bleibt nach wie vor ein Rätsel.

Dieses Rätsel durch die übermächtige Konkurrenz des Latein zu lösen, ist ein viel verbreiteter aber schwerer

Irrtum. Es liegt dabei die falsche Vorstellung zugrunde, daß der Dichter für den Inhalt, den er in der Seele trägt, je nach Belieben zwischen verschiedenen sprachlichen Formen zu wählen habe, daß er sich je nach Willkür, Zweckmäßigkeit oder Gewöhnung für die lateinische oder für die italienische Sprache entscheide.

Dann aber müßte all die Einbuße, die das Italienische erlitt, dem Lateinischen zugute gekommen sein; dann müßte die lateinische Literatur in Italien um so herrlicher und reicher gediehen sein, je länger und je strenger das Italienische von der Dichtung abgesperrt blieb. Aber das Gegenteil war der Fall! Und nicht nur in der Literatur, auch in den bildenden Künsten hat man einen ähnlichen Mangel an schöpferischer Phantasie und, den Völkern des Nordens gegenüber, eine ähnliche Verspätung wahrzunehmen Gelegenheit. Fast ebenso überraschend und unvorbereitet wie dort die göttliche Komödie erscheinen uns hier die Meisterwerke des Giotto.

So wenig wie die Baukunst von den vorhandenen Steinen wird die Dichtkunst von den vorhandenen Sprachen erzeugt. Unser Problem ist kein linguistisches, sondern im weitesten Sinne ein kulturgeschichtliches. Es lautet, um ihm nunmehr die gebührende schärfere Formulierung zu geben: Wie kommt es, daß die Italiener des Mittelalters sich so spärlich und so zögernd an jenen Gedanken und Gefühlen beteiligten, die anderwärts, vorzüglich in Frankreich und in Deutschland, eine eigene Vulgärliteratur zur Blüte brachten?[1]

---

[1] Vgl. mein Aufsätzchen: „Wie erklärt sich der späte Beginn der Vulgärliteratur in Italien?“ in der Zeitschrift für

3. Die Sonderstellung Italiens im Mittelalter.

a) Charakter der politischen Literatur.

Neben dem Übergewicht des Latein hat man besonders die unseligen politischen Geschicke der Halbinsel, die Einbrüche und Raubzüge der Goten, der Langobarden, der Sarazenen und Ungarn, kurz Kriege und Anarchie, die etwa vom fünften bis zum elften Jahrhundert das Land verheerten, für den Mangel volkssprachlicher Dichtung verantwortlich gemacht. Man ist auch damit im Irrtum. Es mag sein, daß Wissenschaft und darstellende Kunst zu ihrem Wachstum eines fetten wirtschaftlichen Bodens bedürfen. Die Dichtung aber ist eine Blume, die zwischen Fels und Eis, bei Frost und Gewitter noch fröhlich gedeiht.

Darum dürfen uns die Wechselfälle der Staats- und Kriegsgeschichte nur in dem Maße beschäftigen, als sie Gefühle und Phantasie der Völker erfüllen. —

Der altrömische Kaisergedanke beherrschte noch alle Geister. Er überdauerte die Einheit und den materiellen Bestand des Reiches. Die Teilung in Ost- und Westrom wurde als grundsätzliche Scheidung im Mittelalter niemals, auch von Dante nicht, anerkannt.[1]

Es sind besonders zwei Kräfte gewesen, die das alternde Gebäude der Weltherrschaft in Stücke schlugen:

---

vergleichende Literaturgeschichte, Berlin 1903, S. 21 ff., dessen Grundgedanken hier erweitert und verarbeitet sind. Über die vorvulgäre Literatur Italiens vgl. U. Ronca, Cultura medioevale e poesia latina d'Italia nei secoli XI e XII, Rom 1892 und das noch immer unvollendete Werk von Fr. Novati, Le Origini, Band II der Storia letteraria d'Italia scritta da una società di professori, Mailand. O. J.

[1] Dante hat sie unter dem Bilde des Adlers, der die jungen Zweige, die Blüten und die Rinde am Baume der Weltherrschaft zerfetzt, als etwas Nichtseinsollendes dargestellt. Purgat. XXXII, 113 f.

das Christentum, dessen staatsfeindliche Gesinnung sich uns in der *Civitas Dei* des heiligen Augustin geoffenbart hat, und die germanischen Barbaren, deren politische Unfähigkeit sich jahrhundertelang mit einer primitiven und immer nur zu Kriegszwecken improvisierten Militärverfassung begnügte.

Merkwürdigerweise aber sind gerade diese unbildsamen Kräfte, gleich nachdem sie den mächtigen Körper des Weltreiches zu Boden geworfen hatten, in den Bannkreis des noch viel mächtigeren Geistes geraten, der diesen Körper beseelte. Der Gedanke der römischen Universalmonarchie nahm in gleichem Maße die germanischen Krieger wie die christlichen Priester gefangen und formte sie zu mittelalterlichen Kulturmenschen.

Zunächst traten die nordischen Eindringlinge dem römischen Kaiserthron noch scheu und ehrfurchtsvoll entgegen. Der erste Germane, der auf italienischem Boden zu unumschränkter Macht gelangte, der Franke Arbogast, getraute sich nicht, den Kaiserstuhl selbst zu besteigen und setzte an seiner Statt einen Romanen darauf. Dasselbe Schauspiel wiederholte sich mit wechselndem Ausgang in den folgenden Jahrhunderten. Alarich versuchte, den Griechen Attalos auf den Thron zu erheben, und sein Nachfolger Athaulf soll das bedeutungsvolle Geständnis gemacht haben: „Zuerst habe er die Absicht gehabt, sich zum Herrn des Kaiserreiches aufzuschwingen und aus Romania ein Gotia, aus Athaulf einen Cäsar Augustus zu machen. Bald aber habe ihn die Erfahrung gelehrt, daß dies unmöglich sei, denn Rom habe die Welt nicht nur durch Waffengewalt, sondern auch durch Gesetze und Ordnung beherrscht. Die Goten aber in ihrer zügellosen Barbarei seien nicht dazu geschaffen, Recht und Gesetzen zu gehorchen. Da aber ohne Recht und Gesetze ein Staat kein Staat sei, so habe er sich entschlossen, mit der Wehrkraft der

Goten den römischen Namen zur alten Herrlichkeit wieder aufzurichten."[1]

Theoderich der Große bemühte sich in kluger Berechnung, die nationalen Gefühle der Romanen zu schonen und verschmähte nicht, ihnen gar zu schmeicheln. Sein Geschichtschreiber Cassiodor stellte sich, wie er selbst sagt, die Aufgabe: „Die alten Gotenkönige aus der Nacht des Vergessens wieder an das Licht zu ziehen, die Amaler in die Erlauchtheit ihrer Abstammung wieder einzusetzen .... die Vorgeschichte der Goten zu einem Teile der römischen Geschichte zu machen".[2]

Solche Verbrüderungsversuche von oben herab sind freilich auf keiner Seite jemals populär geworden, aber sie zeugen von der Werbekraft der Überlieferungen des alten Rom.

Wenn je ein Barbarenvolk diese Kraft gebrochen hat, so waren es die Langobarden. Doch bei all ihrer Verachtung des römischen Namens vermochten sie ihrerseits keinen neuen Staatsgedanken an Stelle des alten zu setzen. Ihr Reich hatte gerade nur so viel Macht, als nötig war, um die gelockerte politische Einheit Italiens nach allen Richtungen hin zu zersprengen und den tollsten Individualismus zu entfesseln. — Dann aber zerfiel es unter der Wirkung seiner eigenen zentrifugalen Kräfte. Es ist die Schuld der Langobarden, daß der Süden mit Benevent und Neapel sich in seiner politischen und kirchlichen Entwicklung auf lange Zeit von dem Grundstock der Halbinsel abtrennte und griechischen und sarazenischen Einflüssen anheimfiel. — Während ein rechtliches Connubium zwischen Goten und Romanen niemals stattgehabt hatte, vermischten sich nun die Langobarden

---

[1] Orosius, Historia adv. pagan. VII, cap. 43.

[2] L. M. Hartmann. Das italien. Königreich, Bd. I. Leipzig 1897, S. 185.

seit ihrer Bekehrung zum Katholizismus (etwa 670—700) langsam mit den Einheimischen zu einer neuen Rasse, so daß auch das ethnographische Bild des Landes immer buntscheckiger wurde. — Altgermanische Rechtsanschauungen traten hervor, und nach allen Richtungen hin wurde die Einheit des römischen Wesens durchbrochen oder erschüttert.

Mit der Auflösung des byzantinischen Exarchates (780) zerreißt das letzte materielle Band zwischen Italien und der alten Kaiseridee. Es beginnt die Zeit der frankogermanischen Feudalisierung des Landes.

Das römisch-griechische Kaisertum wird von dem römisch-deutschen abgelöst. Dieses neue Institut ist jeder geschichtlichen und rechtlichen Grundlage bar. Es bedarf der göttlichen Weihe durch die Hand des Papstes. Obgleich diese Auffassung nicht in den Absichten Karls des Großen lag, so ward sie doch schon frühe die herrschende. Um die Krone des Imperium zu tragen, braucht man jetzt kein Römer oder Grieche mehr zu sein, denn das Öl des Priesters heiligt auch Germanenköpfe.

Für dieses zweite Kaisertum, das sein Schwergewicht auf der Nordseite der Alpen fand, hat sich aber das italienische Volk begreiflicherweise niemals erwärmen können. Wie sich die öffentliche Meinung zu den deutschen Kaisern stellte, ist im Einzelnen schwer zu verfolgen; die vorwiegende Stimmung aber muß kühl, gleichgültig und sehr oft feindlich gewesen sein. Jedenfalls hat unter den ersten deutschen Kaisern kaum Einer eine literarische Verherrlichung größeren Stiles erfahren.[1]

[1] Das lateinische Klagelied, das ein Mönch des Klosters Bobbio auf Karls des Großen Tod gedichtet hat, fällt um so weniger in die Wagschale, als die italienische Abstammung

Die wahre volkstümliche Verherrlichung des Kaisers in Sage und Lied geht von Deutschland und Frankreich aus, nicht von Italien. In Oberitalien allerdings scheint sich die Phantasie des Volkes mit der Gestalt des großen Frankenkönigs beschäftigt zu haben — aber natürlich in nichts weniger als freundlichem Sinne.[1] — Als die

des kirchlichen Verfassers keineswegs feststeht. Bobbio war voll von nordischen Mönchen, und es ist sehr übereilt, aus den folgenden Versen auf einen Italiener zu schließen.

> Vae tibi, Roma, Romanoque populo,
> amisso summo glorioso Karolo!
> Vae tibi sola formosa Italia!

Mon. Germ. hist. Poet. lat. med. aev. I, S. 434 f.

Die Gelehrten und höfischen Lobgedichte aus der nächsten Umgebung des Fürsten (von Paulus Diaconus, Petrus von Pisa u. A.) kommen als Zeugnisse für die Stimmung des italienischen Volkes natürlich erst recht nicht in Betracht.

[1] Späte und verblaßte Spuren dieser Volkssage finden sich in dem sogenannten Chronicon Novalicense, das von einem Mönch des Klosters der Novalesa am Südabhang des Mont Cenis um 1050 kompiliert wurde, aber auch eine Reihe älterer Stücke zu enthalten scheint. In treuherzigem Tone werden hier allerhand Sagen mit der Geschichte des Klosters verflochten. Der Frankenkönig Karl, heißt es da, habe die Langobarden nicht dank seiner eigenen Kraft, sonder dank der List eines verräterischen Spielmannes besiegt, und die Tore von Pavia seien ihm nächtlicherweile von der verliebten Tochter des Königs Desiderius geöffnet worden. Dem riesenhaften Langobardenfürsten Algisius (Adelchi) gegenüber, der bei der Mahlzeit die Knochen wie ein Löwe zermalmt, der die Franken dutzendweise mit einer Eisenstange niederschlägt, spielt Karl der Große eine recht klägliche Rolle. Die Armspangen des Algisius sind ihm oben an der Schulter noch zu weit, und trotz seines Sieges „fürchtete der König immer den Algisius“.

französischen Karlsepen nach Italien drangen, erfuhren sie alsbald eine sehr bezeichnende Umarbeitung: die Gestalt des fremden Herrschers wurde ins Schwächliche und Lächerliche verzerrt, seine Feinde, ja seine eigenen Paladine ließ man ihm über den Kopf wachsen. — Nicht viel freundlicher scheint man schon lange vorher mit Theoderich dem Großen verfahren zu sein. Attila, für dessen Heldengröße selbst die besiegten Germanen sich zu begeistern vermochten, ist dem Italiener immer nur das *Flagellum Dei* geblieben. Der Sinn für kriegerische Herrschergröße ist seit dem Beginn der Fremdherrschaft abhanden gekommen. Die Freude an dem neuen Kaisertum, mit dessen Glanz sich nun Barbarenvölker schmücken, wird durch den eifersüchtigsten Sondergeist fortwährend beeinträchtigt. „Quid grabati sumus sub potestatem Francorum?“ fragten sich die Beneventer, gleich nachdem Kaiser Ludwig der II. sie von den Sarazenen befreit hatte.[1]

Während die italienische Heldensage in spärlichen Ansätzen stecken bleibt, läßt sich schon im neunten und zehnten Jahrhundert die unabhängige Gesinnung der Städtebewohner vernehmen. Etwa 850 eifert ein venezianischer Kleriker in einem lateinischen Carmen gegen die Rivalin Aquileia.[2] — Etwa 924, da die Hunnen ins

[1] Der Verrat, den die Beneventer an ihrem Befreier übten, ist freilich von einem italienischen Parteigänger des Kaisers in verwilderten lateinischen Versen gerügt worden. Mon. Germ. hist. Poet. lat. med. aev. III, S. 403 f.

[2] Monum. Germ. hist. Poet. lat. med. aev. II, S. 150 ff.

Lucida Venetiarum semper gens et inclita
Omnes nationes prima superat per gratiam
Sine fine, firma fide, destruens mendacia.
Malum super malum, scelus addidit sceleribus,
Aquilegia, corde duro consumata crimine.
A gente in terra pulsa confovet demonia.

Land fallen und jedermann sich hinter die steinernen Mauern der Städte flüchtet, ermahnt ein eindringliches Lied zu Modena die Soldaten, und erinnert sie an klassische Beispiele der Wachsamkeit: an Hektor, den Trojaner, und an die kapitolinischen Gänse; außerdem aber empfiehlt es die Sicherheit der Stadt dem Schutze Christi, Mariae und Sankt Johannis.[1]

Kaum ist der Städter zum Bewußtsein der eigenen Kraft gelangt, so vermischt sich sein politisches Gefühl auch schon mit den alten Erinnerungen an Troja und Rom. Aber es ist nun nicht mehr das kaiserliche, es ist das republikanische Rom, zu dem man sich hingezogen fühlt, und das man nicht mehr unter, sondern neben die heilige und biblische Geschichte rückt. Ein erstes Aufleuchten der Renaissance!

Denn in der Politik bedeutet Renaissance nichts anderes als die Erhebung des republikanisch-römischen gegen den kaiserlich-römischen Staatsgedanken. Streng genommen hat darum Italien ein politisches Mittelalter gar nicht erlebt. Höchstens in Dantes Tagen ist die Liebe des Volkes dem römisch-christlichen Kaisertum deutscher Nation etwas näher getreten.

Vorher aber sind wohl alle Verherrlichungen der Kaiser, so weit wir sehen, gelehrter, höfischer, scholastischer oder rein persönlicher Art: so die „Gesta Berengarii imperatoris", ein rhetorisches Bravourstück und für die damalige Zeit ein sehr beachtenswertes Specimen eruditionis, und so vor allem die Schriften des bedeutendsten Chronisten jener Zeit, des Bischofs Liutprand von Cremona. Liutprand sieht die Dinge nicht mit den Augen seiner Landsleute, er drückt keine kollektiven Gefühle aus. Alles setzt er in Beziehung zu seiner eigenen Person. Dank seinem scharfen Verstand und dank seinem

[1] Mon. a. a. O. III, S. 703 ff.

erhöhten internationalen Standpunkte, als Freund und Beamter des Kaisers, vermag er die politische Haltung der Italiener kritisch zu beleuchten. An den Eingang seiner „Antapodosis“ stellt er mit symbolischer Absicht ein Beispiel: das Städtchen Fraxinetum hat von einem Häuflein Sarazenen nur dadurch erobert werden können (im J. 888), daß die Einwohner sich entzweit hatten, und daß die eine Partei sich nicht scheute, die Heiden zu Hilfe zu rufen, um die andere zu verderben. So will nun Gottes Gerechtigkeit, daß sie beide in Knechtschaft leben. — „Semper Italienses geminis uti dominis volunt, quatinus alterum alterius terrore coerceant.[1]“

Zugleich aber ist uns Liutprand mit seiner eigenen Persönlichkeit ein lebendiges und verfrühtes Beispiel für jenen aristokratischen Individualismus, der besonders in den Tagen der Renaissance die sozialen und die politischen Zusammenhänge zersetzte und die kleinen Verbände auf Kosten der großen, den Einzelnen auf Kosten der Gesamtheit gedeihen ließ.

Man sollte denken, daß der Kampf zwischen Kaiser und Papst sowie die Bewegung der Kreuzzüge auch den Italienern die mittelalterliche Angelegenheit der theokratischen Weltherrschaft etwas näher bringen werde. Aber auch jetzt, auch im 11. und 12. Jahrhundert noch, wiederholt sich das alte Schauspiel. Gerade diejenigen Träume und Gefühle, die in Frankreich oder in Deutschland die volkstümlichsten sind, werden in Italien nur von Gelehrten, Klerikern und Schulmännern gefeiert.

Kaum einen Widerhall haben die Kreuzzüge in der Dichtung gefunden.[2] Anstatt sich von dem Fanatismus

[1] Antapod. I, 2 ff. und 37. Mon. Germ. SS. (Pertz) III, S. 275 ff. und 284.

[2] Ein Mönch des Klosters Nonantola verfaßte ein Klagelied auf die Einnahme Jerusalems durch Saladin. — Zwei

der nordischen Völker zu abenteuerlichen Kreuzfahrten fortreißen zu lassen, sind die italienischen Seestädte, besonders Genua und Pisa, darauf bedacht, dem christlichen Kampfmut ihrer Streiter eine nützlichere Wendung zu geben. In einer Reihe kriegerischer Unternehmungen (1015, 1034, 1113 und 1187) säubern sie das Mittelmeer von Sarazenen und sichern ihren Handel.[1]

Solchen Erfolgen aber ist poetische Verherrlichung reichlich zuteil geworden. Das Lied eines Pisaners auf die Einnahme von Mehdia (1088) dürfte eines der hervorragendsten Beispiele volkstümlicher Dichtung in lateinischer Sprache sein. Wie in dem Liede an die Wachen von Modena, so vermischen auch hier sich mit dem städtischen Lokalpatriotismus die Erinnerungen an das republikanische Rom.

> Inclytorum Pisanorum scripturus historiam
> Antiquorum Romanorum renovo memoriam.
> Nam extendit modo Pisa laudem admirabilem
> Quam olim recepit Roma vincendo Carthaginem.[2]

Man darf annehmen, daß nun bald die vulgärsprachliche Dichtung einsetzte, sich der lokalen und munizipalen Tagesereignisse bemächtigte und dem rhyth-

Bischöfe, ein gewisser Gregor von Terracina und ein Gualfredus von Siena, sollen die Siege der Kreuzzugsheere in Gedichten, die offenbar gelehrt waren und nicht wieder aufzufinden sind, gefeiert haben. (Ronca, a. a. O. II, S. 48.) Ein Mailänder Chronist, der jüngere Landolf, berichtet uns von einer volkstümlichen Kreuzzugsbewegung in der Lombardei, wobei ein heiliges Kriegslied (die Cantilena de Ultreja) gesungen wurde. (Ronca I, S. 254 f.) Das dürfte, wenn man von den Predigten der Mönche absieht, ungefähr alles sein, was wir wissen.

[1] Vgl. Amari, Storia dei Musulmani di Sicilia, vol. III, Florenz 1868, S. 7 ff. u. 168 ff.

[2] Du Méril, poes. pop. lat. du moyen âge, S. 239 ff.

misch-lateinischen Streit- und Zeitgedicht, das sich freilich bis tief in das 13. Jahrhundert hinein gehalten hat, Konkurrenz machte.[1]

Andererseits beginnt die Schuldichtung, die mit philologischen Ansprüchen auftritt, sich ein immer breiteres Feld zu erobern. Der nächste große Sarazenensieg der Pisaner (1113) wird nicht mehr in den rhythmischen Trochäen der Volksdichtung, sondern mit höchst geputzten klassischen Hexametern in acht „Büchern" verherrlicht. Der Verfasser, Laurentius resp. Henricus, Diaconus des Erzbischofs von Pisa, hat als echter Rhetor Philologus eine Fülle antiker Stilornamente zusammengerafft, um seiner nicht uninteressanten, aber freilich mehr von religiösem als städtischem Eifer belebten Erzählung die epische Würde zu geben.[2]

Der große Kampf zwischen Kaiser und Papst hat zwar eine reiche kirchenrechtliche und theologische Literatur ins Leben gerufen und hat besonders den gelehrten Mönchen von Monte-Cassino und Farfa und den streitbaren Bischöfen in Mittel- und Oberitalien die Feder zu bissigen Satiren gespitzt.[3] Das Volk aber beteiligte sich an der weltbewegenden Frage nur mittelbar. Die prin-

[1] Die älteste Spur eines vulgärsprachlichen Zeitgedichtes haben wir freilich erst im Jahre 1159. Es scheint ein Spottlied auf Kaiser Barbarossa gewesen zu sein und wurde von den Frauen des trotzigen Städtchens Crema auf öffentlichen Plätzen gesungen. Vgl. Burchardi et Cuonradi Ursperg. Chronicon in Monum. Germ. hist. SS. (Pertz) XXIII, S. 351. Ich verdanke den Hinweis auf diese Stelle der Freundlichkeit des Prof. Francesco Torraca.

[2] De bello Balearico, Muratori SS. VI, 112 ff., und Migne, Patrologia lat. vol. 163, Sp. 514 ff. Sowie Ausg. von C. Calisse, Rom 1904. Fonti per la storia d'Italia.

[3] Vgl. Helfenstein, Gregors VII. Bestrebungen nach den Streitschriften seiner Zeit, Frankfurt 1856.

zipielle und theoretische Seite der Sache war ihm gleichgültig. Seine ganze Aufmerksamkeit galt den Einzelvorteilen, die sich, je nach der Wendung des Kampfes, für das eigene Städtchen und die eigene Partei oder Familie ergaben. Die großen Ziele und die großen Fechter in dem Duellum zwischen Monarchie und Kirche steigen in den Gesichtskreis volkstümlicher und vulgärsprachlicher Zeitgedichte fast niemals herab. Wie im trojanischen Krieg hoch über den Wolken die Götter sich streiten, während die Schlacht der Sterblichen im Mäandertale in zahllose Nah- und Einzelkämpfe sich zerstückelt, so, scheint es, wurde in dem italienischen Mittelalter über die Köpfe des vulgärredenden Volkes hinweg um Szepter und Tiara gekämpft; während der Italiener immer nur die augenblicklichen Wechselfälle des Kleinkrieges gewahr wird und nur wie aus einer Wolke hier den Schlachtruf, dort den eisernen Arm eines Kaisers, eines Papstes verspürt. Es hat zwar, wie wir sahen[1], eine ghibellinische Kaisersage zur Zeit der Hohenstaufen auch in Italien gelebt, aber sie scheint ihren Schwerpunkt eher in dem griechischen und gar tartarischen Osten als im germanischen Norden gesucht zu haben.

Die Zerstückelung und Durchkreuzung der politischen Interessen hat ihre größte Mannigfaltigkeit etwa unter der Regierung Barbarossas erreicht. Die Städte lehnen sich gegen die Oberhoheit ihrer Bischöfe oder Feudalherren auf, die Bischöfe gegen den Papst, die Feudalherren und der Papst gegen den Kaiser, der niedere Klerus gegen die Bischöfe, die Städte wiederum bekämpfen sich gegenseitig, und innerhalb ihrer eigenen Mauern entbrennt nun gar der Bürgerkrieg. In allen Richtungen laufen die Fäden durcheinander. Die politische Anlage des Italieners steigert sich in der Übung des verwickelten

---

[1] Vgl. Bd. I, 2, S. 478 ff.

Spieles bis zur höchsten Gewandtheit. Einerseits wird der Scharfblick, die Schlauheit, die Kombinationsgabe geschult, andererseits aber auch jene selbstsüchtige und kurzsichtige Hast im Zugreifen erzogen, wie sie fast bis auf den heutigen Tag das wirtschaftliche Gebaren der Italiener kennzeichnet.

Unter solchen Verhältnissen konnte sich ein nationales Einheitsstreben noch lange nicht ausbilden. Erst einige Jahrzehnte nach Dantes Tod, um die Mitte des 14. Jahrhunderts, ist es wenigstens im Gefühl zum Durchbruch gekommen und hat seinen dichterischen Ausdruck in den Versen des Fazio degli Uberti und mit kühnerem Schwunge in Petrarcas Liedern gefunden.

Je enger aber der Gesichtskreis, je klarer, je näher die politischen Ziele, desto heftiger die Leidenschaft, mit der sie erfaßt werden. Immer lauter, immer erbitterter und roher tönt aus volkstümlichen und gelehrten Zeit- und Streitgedichten unversöhnlicher Haß gegen die fremden besonders die deutschen Herrscher, immer selbstbewußter die Erinnerung an die römischen Vorfahren, immer eifersüchtiger der Stolz auf die eigene Stadt.[1] Zu voller Entwicklung freilich gelangte diese bodenständige und vorwiegend guelfisch gerichtete Satire — bald in lateinischen Rhythmen und bald auch schon in italienischer Sprache — doch erst im Laufe des 13. Jahrhunderts.

Die große kirchenpolitische Frage aber wird in derartigen Dichtungen höchstens einmal gestreift, niemals grundsätzlich behandelt.[2] Diesen abstrakten Stoff über-

---

[1] Vgl. Vittorio Cian, La Satira, in der von Vallardi (Mailand) herausgegebenen Storia dei generi letterari Italiani, insbesondere S. 58 ff.

[2] Die einzige nennenswerte Ausnahme bildet der berühmte, ghibellinische Rhythmus „Vehementi nimium commotus dolore“, der, wenn nicht geradezu dem Pier della Vigna, doch gewiß einem hochstehenden Anhänger Friedrichs II. zugeschrieben

ließ der Italiener teils den französischen und deutschen Vaganten, Trobadors und Spruchdichtern, teils den Gelehrten und den höchsten Würdenträgern seines eigenen Landes. — Wäre ein tüchtiger Grundstock von volkstümlichen Zeitgedichten dieser Art in lateinischer Sprache vorhanden gewesen, so hätte gewiß auch die vulgärredende Muse sich rascher und mit weniger Mühe der welt- und kirchenpolitischen Fragen bemächtigt. So aber ist sie bis auf die Tage Dantes in der Kleinpolitik befangen geblieben.

Nur die Gelehrten erheben sich zu weiterem Gesichtskreis. Fast scheint es, als ob das politische Bewußtsein und somit auch der Stil der politischen Dichtung sich auf zwei getrennte Stockwerke verteilt hätten. In dem unteren bewegen sich die partikularistisch, meist guelfisch und republikanisch gesinnten Verfasser von Städtechroniken und Lokalgedichten. Ihr historisches Wissen, ja selbst ihr religiöses Gefühl steht unvermittelt und ganz im Dienste der Partei oder des engen Vaterlandes.[1] Daher ihr Ausdruck meist holperig, derb und

werden muß. Der popularisierende Ton erklärt sich hier besser aus der wieglerischen Absicht als aus dem Bildungsgrade des Verfassers.

[1] Freilich kommt es vor, daß der Sondergeist des guelfischen Städters, besonders wenn er sich im Kampfe gegen eine ausländische Macht befindet, zu höherem und allgemeinerem Standpunkte aufstrebt. Gaspary (Storia della lett. ital. trad. da N. Zingarelli, vol. I, Turin 1887, S. 37) macht auf eine merkwürdige Stelle im 3. Kap. des De obsidione Anconae liber des Florentiner Grammatikers Boncompagno aufmerksam: „Nam opinio in hanc me trahit sententiam ut non credam Italiam posse fieri tributariam alicui, nisi Italicorum malitia procederet ac livore; in Legibus enim habetur: Non est Provincia sed Domina Provinciarum“. Derselbe Gedanke kehrt bei Bono Giamboni im Kap. 47 der „Introdu-

geradewegs den Dingen zu Leibe geht: einfach, ohne Rhetorik, leidenschaftlich und roh.

Ganz anders die Poeten und Publizisten des oberen Stockwerkes. Da ist z. B. der Bischof Benzo von Alba mit seinem Panegyrikus auf Kaiser Heinrich IV.[1] An Leidenschaft und Grimm gibt er den derbsten Volksdichtern nichts nach. Aber sein antipäpstlicher Fanatismus ist doktrinär, sein Stil mit maßlosem Reklameeifer aufgeputzt. Prosa, Reimprosa, leoninische Hexameter, Disticha, gereimte Strophen und Reihen von Jamben, Trochäen und Daktylen wirbeln in geräuschvollem Durcheinander: eine harlekinartige Vielfarbigkeit, die sich nur zum Teile aus der verzettelten Entstehungsgeschichte des Werkes, in der Hauptsache aber aus der widerspruchsvollen, überspannten und selbstherrlichen Individualität des Verfassers erklärt. — Je kaiserlicher diese Poeten und Rhetoren fühlen, desto weiter stehen sie von ihrem Volke entfernt, desto geputzter und geschraubter ihr Stil. Neben dem Verfasser der „Gesta Berengarii“, neben Liutprand, neben Benzo und dem anonymen Magister aus Bergamo mit seinen „Gesta per imperatorem Friederichum barbam rubeam[2]“, kann uns endlich der Magister Petrus de Eboli diese naheliegende Beobachtung bestätigen. In seinem episch-lyrischen Gedicht über die blutige Eroberung Süditaliens durch Heinrich VI. wird an Ergebenheit, Kaisertreue, Schmeichelei und gelehrtem Prunk das Höchste geleistet. Der Kaiser erscheint als Juppiter tonans, seine Gemahlin als Juno. Man sollte

---

zione alle virtù“ wieder und klingt nach in den berühmten Versen Dantes: „Ahi serva Italia . . . Non donna di province, ma bordello!“ (Purg. IV, 76 ff.)

[1] Monum. Germ. Pertz, 11, S. 598 ff.

[2] Ediz. Monaci in den Fonti per la storia d'Italia, Rom 1887.

meinen, der Magister habe unter Caligula oder Nero gedichtet.[1]

Weit abseits von dieser Gruppe cäsarischer Humanisten steht Gottfried von Viterbo. Er ist nach Erziehung, Geistesart und Gesinnung so sehr Deutscher, daß man an seiner italienischen Abstammung zweifeln möchte. Außerdem erscheint er mit seinem „Pantheon“ als der einzige Vertreter der Welt- und Kaiserchronik jener Zeit. Bezeichnenderweise war diese Art der Geschichtschreibung über einer reichen Lokalchronik und einer meist encomiastischen biographischen Einzeldarstellung völlig vernachlässigt worden.[2] Im Vergleich mit der philosophischen und enzyklopädischen Art der deutschen Geschichtschreibung — man denke nur an Otto von Freising! — nehmen sich die Arbeiten der Italiener meist recht subjektiv und individualistisch, manchmal memoirenhaft und novellistisch aus, so daß man auch hier noch die Zersetzung des politischen Gemeinwesens und Gemeinfühlens in den literarischen Formen erkennt.

Die Gespaltenheit des politischen Bewußtseins, wie wir sie in dem ganzen späteren Mittelalter Italiens beobachtet haben, ist zwar in der göttlichen Komödie vorübergehend überwunden, ihre Spuren aber lassen sich auch hier noch verfolgen. Es ist nicht schwer zu erkennen, daß der munizipale Parteigeist des Dichters sozusagen in einem anderen Stockwerke wohnt und eine andere Tonart redet als sein theokratischer Universalismus. Der erste ist in der Hölle, der andere im Paradiese besser zu Haus; jener ist in derben und handgreiflichen Gestalten:

[1] Liber ad honorem Augusti, ediz. Siragusa ebenfalls in den Fonti per la storia d'Italia, Rom 1906.

[2] Der erste, kompilatorische Versuch einer Weltchronik wurde in Italien von dem Bischof Sicard von Cremona (nach 1212) gemacht.

Ciacco, Farinata, Brunetto Latini und Ugolino verkörpert: dieser hat sich zwar des rhetorischen Flitters entkleidet und hat nur in der Person des Virgilio noch etwas von seinem literarischen, cäsarisch-humanistischen Charakter bewahrt, in der Hauptsache aber findet er in philosophischen Allegorien und religiösen Symbolen seinen Ausdruck.

---

b) Charakter der religiösen Literatur.

Freilich, auch das religiöse Gefühl des mittelalterlichen Italieners war zunächst nicht kraftvoll und nicht ursprünglich genug, um eine eigenartige und bedeutende Dichtung zu zeitigen. Seit der Gründung des Benediktinerordens bis herab auf die Franziskanerbewegung ist von Italien keine große Religionsströmung mehr ausgegangen.

„Es ist eine durch die geschichtliche Forschung sichergestellte Tatsache, daß das geistige und religiöse Leben Italiens während des 9. und 10. Jahrhunderts in seinem innersten Wesen heidnisch war. Zwar war das Christentum anerkannte Religion, aber es war nur äußerlich, ein überkommenes Erbstück, ohne jeden tiefern Einfluß; alles geistige Leben stand durchaus unter dem Zeichen des Heidnisch-Antiken. Die Tatsache selbst, daß man eine Form wahrte, die kaum noch einen Körper einschloß, daß man zwei einander so schroff gegenüberstehende Bildungen des menschlichen Geistes zwang, wie auch immer, neben- und miteinander zu bestehen, ist höchst kennzeichnend für diese Zeit.“[1]

Ja, auch nach und trotz den großen Reformbewegungen von Cluny und Assisi ist von naivem Heidentum, von Aberglaube und religiöser Gleichgültigkeit ein

---

[1] A. Dresdner, Kultur- und Sittengeschichte der italienischen Geistlichkeit im 10. u. 11. Jahrhundert, Breslau 1890, S. 14.

mächtiges, unverwüstliches Erbstück den Italienern noch immer in der Seele geblieben. So geschah es, daß moderne Historiker wie Jakob Burckhardt und Giosuè Carducci — um nur die Größten zu nennen — gerade in diesem Mangel christlicher Religiosität eine angeborene Eigenart und gar einen natürlichen Vorzug der italienischen Rasse erblickten. Die Italiener erschienen ihnen als das klassische Volk des Heidentums, der Antike und der Renaissance. — Es ist nur die verdiente Antwort auf diese übertriebene Auffassung, wenn nun gerade die allergrößten Italiener, Dante und Michelangelo, als unitalienisch und echt germanisch von den Schwärmern der Romantik beansprucht werden. — In Wahrheit aber macht man nichts als eine affektische Hyperbel, wenn man ein millionenköpfiges Volk mit einer fertigen Geistesverfassung im Blut durch die Jahrhunderte wandeln läßt.

Tatsächlich hat religiöse Lauheit, gepaart mit Neigung zum Aberglauben, zwar lange, etwa vom 5. bis zum 12., und später wieder im 15. und 16. Jahrhundert, in Italien vorgeherrscht. Will man diese ungefähre Einteilung gelten lassen, so nimmt sich allerdings die Zeit des religiösen und philosophischen Aufschwunges am Ende des Mittelalters, die Zeit des Franziskus, des Thomas, des Bonaventura und Dante, wie eine schmale und eingekeilte Episode aus.

Die große christliche Heldenzeit endigte in Italien mit Gregor dem Ersten, also gerade damals, als die Völker des Nordens mit der neuen Lehre erst bekannt wurden. Dazu kommt, daß heidnische Vorstellungen und Gewohnheiten in reichstem Maße fortbestanden und sich mit dem Christentum untermischten.[1] Freilich, etwas

[1] Vgl. A. Graf, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medioevo, Bd. II, Turin 1883, S. 368 ff., und Dresdner, a. a. O., S. 263 f.

Ähnliches ging auch im Norden vor sich; aber die germanischen Religionen waren von Hause aus weniger sinnlich, anthropomorph und götzendienerisch als der griechisch-römische Polytheismus. Daher denn dort der übersinnliche, jüdisch-christliche Geist der neuen Religion entfernt nicht in so krasser Weise entstellt und gefälscht wurde wie im Süden.

Was die künstlerischen Kundgebungen des religiösen Gefühles in dem mittelalterlichen Italien am raschesten und klarsten kennzeichnet, das ist das jeweilige Verhältnis der spezifisch christlichen zu den antik heidnischen Formen und Motiven. Bald ist es ein Verhältnis der Feindschaft, bald der Gleichgültigkeit, bald der Freundschaft.

Die Feindschaft ging rasch zu Ende; denn der tatsächliche und äußere Sieg des Christentums war gesichert. Zwar pflegte man in Nachahmung der Kirchenväter noch lange und viel zu wettern gegen heidnisches Wesen und weltlichen Schmuck in der Kunst und in der Rede.[1] Aber schon bald nach dem Tode Gregors war das geistige Leben völlig verwildert und verweltlicht. Nicht an den heiligen Schriften, an Terenz erbauten sich die Gebildeten.[2] Ratherius, der belgische Bischof von Verona, ist entsetzt über die Gottlosigkeit der italienischen Kleriker und über den Aberglauben des Volkes. Als die größten „contemptores canonicae legis et vilipensores clericorum" charakterisiert er seine Leute.[3] Der Heiligenkult ist nirgends so spärlich und flau wie in Italien.[4]

---

[1] Dresdner, a. a. O., S. 219 ff., und Fr. Novati, L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del medio evo, 2ª ediz., Mailand 1899, S. 17 f. u. Anm. 23.

[2] Vgl. G. Gröber im Grundriß der romanischen Philologie, Bd. II, 1, Straßburg 1902, S. 121.

[3] Ähnliche Zeugnisse bei Atto von Vercelli.

[4] Gröber, a. a. O., S. 142 f., u. Dresdner, S. 279 ff.

Anstatt sie anzubeten, verschachert der schlaue Welsche die Gebeine seiner Märtyrer. Der gelehrten Welt wird vom Ausland Mangel an theologischen und metaphysischen Interessen vorgeworfen.[1] Die bedeutendsten Klöster werden von Fremden erbaut und betrieben. In Süditalien leben Christen und Mohammedaner friedlichst nebeneinander. Selbst einem Innocenz dem III. ist es nicht gelungen, in Sizilien den Religionshaß gegen die Sarazenen zu entfachen.[2]

Wie nun im 11. Jahrhundert die große Kirchenreform einsetzt, wie aus dem französischen Norden eine vorwiegend tätige und aus dem griechischen Süden und Osten eine vorwiegend beschauliche Mystik auf die Italiener einwirkt, da treten endlich auch in der Literatur die ersten bedeutenderen Zeichen erneuter Frömmigkeit zutage.[3]

Der hervorragendste religiöse Dichter und Schriftsteller ist zweifellos Petrus Damiani. Ravenna und Frankreich haben, so scheint es, seinen Geist gebildet.[4] In

---

[1] A. Gaspary, Storia della letterat. ital. traduz. Zingarelli, I. Bd., Turin 1887, S. 8.

[2] Amari, Storia de'Musulmani di Sicilia, III, 2, S. 573 ff.

[3] Daß es vorher an religiöser Dichtung ganz gefehlt habe, wäre übertrieben zu behaupten. Durch neuere Forschungen ist die Meinung Umberto Roncas, Italien habe an der mittelalterlichen Sequenzendichtung keinerlei Anteil gehabt, hinfällig geworden. Es darf als erwiesen gelten, daß insbesondere die oberitalienischen Klöster, geradesogut wie St. Gallen und St. Martial, ein Sammelpunkt kirchlicher Sequenzendichtung waren. Ja, die Sequenzen sind sogar erst auf dem Umweg durch Oberitalien — vielleicht aus Byzanz über Ravenna — in das limousinische Gebiet gedrungen. Vgl. P. von Winterfeld im Neuen Archiv der Gesellschaft für ältere Geschichte Bd. 25, S. 389 ff., Leipzig u. Hannover 1900.

[4] Vgl. Fr. Novati, Un dotto borgognone del sec. XI e l'educazione letteraria d. S. Pietro Damiani in den Mélanges Chabaneau, Erlangen 1907, S. 993 ff.

seinen Liedern flutet lebendigste Frömmigkeit. Kurze, wechselnde, rasche Bilder wallen aus der Tiefe des jenseitigen Denkens und Fühlens herauf. Überschüttet wird man von den Eindrücken, die sich drängen. Es ist mehr Bewegung als Farbe, mehr Handlung und Rhythmus als Malerei und Klarheit. In Damianis Jenseitsschilderungen bewundert man eher ein sprudelndes Temperament als ein wärmendes Gefühl; und alles verläuft in einem Schwung, der zu gelehrtem Flitter keine Zeit läßt.

Rediviva septem plagae
Renovant supplicia:
Fumus, foetor, algor, ardor,
Fames, sitis ignea,
Vermes nunquam satiantur,
Qui corrodunt viscera.

Illic dolor, cruciatus,
Fletus, stridor dentium.
Adsunt fremitus leonum,
Sibili serpentium,
Quibus mixti confunduntur
Ululatus flentium . . .

Tendunt quidem ad non esse,
Sed non esse desinunt:
Vivunt morti, volunt mori,
Sed omnino nequeunt.

Voll und prächtig entrollt sich in demselben Rhythmus der Friede des Paradieses:

Novas semper harmonias
Vox meloda concrepat,
Et, in jubilum prolata,
Mulcent aures organa.[1]

Die Dichtung der Franziskaner mag zarter und schrecklicher, rührender und packender sein, aber eine

[1] Migne, Bd. 145, Sp. 980–982.

ähnliche Lebendigkeit und Impulsivität hat bis auf Dante kein Anderer mehr in der Mystik entfaltet.[1]

Die Mönche von Monte-Cassino, insbesondere Guaiferius († 1089) und Alphanus († 1086), werden von den Literarhistorikern gelobt[2]; indes, ihre religiöse Dichtung ist nicht von der Glut des Herzens, sondern von dem rednerischen Feuer der klassischen Philologie erleuchtet. Ihre Frömmigkeit bemüht sich, die kirchliche Sprache zu vergessen und in den Formen des Horaz, Ovid, Virgil, Juvenal und Cicero zu beten.[3] Sie ist zwar nicht falsch, aber doch schon gedankenlos und theatralisch.

Die gedankenlose Zerstreutheit zwischen Christentum und Antike blieb aber nicht auf Monte-Cassino beschränkt. In rohester Weise zeigt sich der pisanische Diaconus Laurentius resp. Henricus davon erfaßt. Am Schlusse des sechsten Buches seines „De bello balearico[4]“ schildert er eine Höllenszene. In hellen Haufen strömen die gefallenen Sarazenen zur Unterwelt. Zerberus heult so gewaltig, daß der König des Tartarus ihn nach dem Grunde fragt. Aeacus und Rhadamantus ersinnen die Qualen: Feuer, Gift, Kälte und tantalischen Durst. Es ist ein grotesker Mischmasch heidnischer und christlicher Vorstellungen. Quantitativ wiegt das klassische Element beträchtlich vor, aber die unbekümmerte Formlosigkeit verrät den mittelalterlichen Barbaren, dem es mehr um seine christliche Sache, als um philologischen Schmuck zu tun ist. Nur

[1] Daß Dante die Rhythmen des Damiani gekannt hat, ist sehr wohl möglich, aber nicht sicher.

[2] So von Tosti, Ozanam, Gaspary u. a.

[3] Guil. Giesebrecht, De litterarum studiis apud Italos primis medii aevi saeculis, Berlin 1845, S. 51 ff.

[4] Liber Maiolichinus de gestis Pisanorum illustribus, herausg. von C. Calisse, Rom 1904, Vers 2948 ff., und Minge, Patrolog. lat. Bd. 163, S. 565 f.

das Übermaß der schmückenden Fetzen, nicht seine Kunst kennzeichnet ihn als Italiener.

Immer toller wird mit der Zeit dieser unkünstlerische Synkretismus. Dabei verwelkt die religiöse Dichtung in Italien, noch ehe sie geblüht hat. Auf die letzte Stufe des Verfalls herabgesunken zeigt sie sich zu Anfang des 13. Jahrhunderts bei einem gewissen Bongiovanni, Minoriten-Mönch des Klosters Santa Maria dell' Incoronata zu Mantua. Sein Opus ist ein ödes Lehrgedicht in rhythmischen lateinischen Versen verschiedener Struktur. Es führt den stolzen Titel *Anticerberus*, denn gegen den Höllenhund, verkündet der Prolog, seien die Pfeile des Dichters gerichtet. Die drei ersten Bücher handeln von den Dogmen, den Sakramenten, den Geboten, dem Gebet, den sittlichen Gefahren, den Todsünden und der Askese. Die beliebtesten satirischen, moralischen und religiösen Reimereien uud Merkverse der lateinischen Literatur des Mittelalters sind willkürlich aneinandergestoppelt. In dem vierten und letzten Buche aber, bei den Jenseitsschilderungen, tritt vorlaut und unvermittelt, neben die apokalyptischen Vorstellungen der Bibel, die ganze klassische Unterweltsszenerie der Aeneis. „An das klaffende Höllentor stellt Bongiovanni anstatt der lärmenden und wilden Teufel der Mysterien die Harpyien, die Chimären, die Zentauren und daneben die ganze bleiche Schar der virgilianischen Personifikationen: den Schlaf, den Tod, die Rache und — vermöge einer unglaublichen Verirrung — die *turpis Egestas,* die Armut! Ein Franziskanermönch, der zur scheußlichen Wächterin des Tartarus die «liebe Armut», die «Braut» des Heiligen von Assisi bestimmt! Und drunten in der Hölle büßen die mythischen Verbrecher: Tantalus, Sisyphus, Ixion und die Danaiden.[1]" Im Paradiese tragen die Kloster-

[1] Fr. Novati, Un poema francescano del dugento in Novatis Sammelband Attraverso il medio evo, Bari 1905, S. 9

brüder des gedanken- und geschmacklosen Dichters gar Lorbeerkränze auf den Köpfen!

Auch in Deutschland und Frankreich werden antike Formen und Motive in die religiöse Kunst hereingenommen, aber doch in einem sehr verschiedenen Geiste. Sogar in den religiösen Dramen der Nonne Hrotsuit von Gandersheim, in denen das antike Formelement den denkbar breitesten Raum einnimmt und mindestens so handgreiflich wie bei den Italienern auftritt, sogar dort ist es lediglich die Technik, aber in keiner Weise die Inspiration, was man klassisch oder heidnisch zu nennen berechtigt wäre. Antikes und Christliches verhalten sich hier immer wie Mittel und Zweck. Von einem gewaltsamen, unwiderstehlichen Glauben wird auch das Fremdartigste unterjocht. Man mag diese Dichtungen so roh und hilflos finden, als man will: unorganisch, unpoetisch sind sie gewiß nicht. Ihr ganzes Leben quillt aus der Übermacht des göttlichen Wunders. — Demgegenüber erscheinen die Italiener zumeist geteilt in ihrem Empfinden. Unsicher flattert ihre Einbildungskraft zwischen dem christlichen Himmel und dem römischen Erdboden auf und ab.

Da es an der richtigen Spannung der Gegensätze fehlt, da man sich zwischen Bibel und Virgil nicht zu entscheiden vermag, so kommt es weder nach der einen noch nach der andern Seite hin zu einem kraftvollen Schwung. Um den Rhetoriker Anselm von Bisate (ca. 1050) streiten sich die Seligen des Paradieses und die

bis 102. Das vierte Buch des Anticerberus ist S. 103—112 vollständig herausgegeben. Eine ähnlich virgilianische Hölle haben wir in zwei anderen Gedichten des 13. Jahrhunderts, die freilich auch außerhalb Italiens entstanden sein können. Notices et extraits des Ms. de l. biblioth. nat. Paris, Bd. XXIX, II, S. 250 ff. u. 324.

Musen der Literatur. Am liebsten möchte der selbstbewußte Mann sich beiden zugleich ergeben. Da aber die menschliche Natur einen dauernden Umgang mit der übersinnlichen Welt nicht erlaubt, so wählt er die Musen.

Das ist kein Mittelalter mehr, aber freilich auch noch keine Renaissance.

Indes, es war nicht allein die innere Zwiespältigkeit und Zerstreutheit der gelehrten und historisch denkenden Menschen, was zu solcher Vermischung altrömischer mit christlichen Vorstellungen geführt hat. Es war das Wiedererwachen des praktischen und politischen Geistes besonders in den bürgerlichen Schichten des italienischen Volkes.

Wie eng die kirchenfeindlichen und ketzerischen Bewegungen vom 11. bis zum 14. Jahrhundert mit den wirtschaftlichen, sozialen und politischen Befreiungskämpfen der Bürger, der Handwerker, der Arbeiter verflochten sind, ist heute kein Geheimnis mehr.[1]

Zu Anfang, d. h. im Zeitalter der gregorianischen Reformen, machte sich die Kurie die Kraft der niederen Stände zunutze und verstand es, deren revolutionäre Gewalt gegen die Feudalität des Kaisertums und gegen die Aristokratie der Bischöfe zu richten. Im Laufe des zwölften Jahrhunderts aber löste sich das Bündnis zwischen kirchlichem Absolutismus und niederem Volk. Die Bewegung der unteren Massen nahm, immer entschiedener, einen ketzerischen und kirchenfeindlichen Verlauf. Besonders in Oberitalien wimmelte es bald von Patarenern, Katharern, Waldensern, Armen von Lyon, Armen

[1] Vgl. die trefflichen Ausführungen von Gioacchino Volpe, Eretici e moti ereticali dal XI al XIV sec. nei loro motivi e riferimenti sociali im *Rinnovamento*, Mailand 1907, in den Heften Juni bis Oktober.

von der Lombardei und Arnoldisten. Fast in allen Städten vermengten sich die religiösen mit den wirtschaftlichen und sozialen Kämpfen. Allmählich bildeten sich auch in Mittelitalien, in Umbrien und besonders in Orvieto und Florenz gärende Nester der Ketzersekten. In den Jahren 1240 und 1245 kam es zwischen den Florentinern zu blutigen Kämpfen.[1]

Schritt für Schritt mit dem Wachstum der Kommune gehen die heterodoxe Bewegung und der religiöse Bürgerkrieg. In Süditalien, wo die freie Entwicklung der Städte versagt, hat auch die Ketzerei keine so starken Wurzeln geschlagen.[2]

Die religiösen Interessen werden in den Klassenkampf der Städte hineingezogen. An das Evangelium der Mystiker heften sich die demokratischen und republikanischen Erinnerungen des alten Rom. Eine Erscheinung wie Arnaldo da Brescia (ca. 1150), welcher Volkstribun und Asket zugleich war, eine ähnliche Verquickung republikanischen Römertums mit mystischem Christentum ist nirgends denkbar als auf italienischem Boden.

Wieviel in Italien die häretischen Bewegungen vom Mystizismus bis zur Aufklärung, von Petrus Waldus und Arnaldo bis zum Averroismus, dazu beigetragen haben, die Antike in weitere und tiefere Gesellschaftsschichten zu tragen und den Humanismus volkstümlich zu machen, ist eine Frage, deren Erforschung eine Fülle von Ergebnissen versprechen dürfte.

---

[1] Vgl. Felice Tocco, Quel che non c'è nella Divina Commedia o Dante e l'eresia, Bologna 1899.

[2] Freilich hat besonders in Calabrien die Berührung mit der griechischen Kirche und die joachimitische Lehre ebenfalls ketzerische Bewegungen erzeugt, aber zu umfassenden Religionskämpfen ist es erst später, im Laufe des 14. Jahrhunderts, gekommen.

In vielen italienischen Städten, wo sich im Laufe des 13. Jahrhunderts die rechtlose, unruhige und immer zur Häresie geneigte Masse mit den Großen zum Kampfe gegen das fette und orthodoxe Bürgertum zu verbinden pflegte, sind Edelmann und Häretiker, Konsul und Ketzer, Ghibelline und Averroist, Proletarier und religiöser Schwärmer nur allzuoft zu gleichwertigen Begriffen geworden. Mystische Volkstribunen und apostelartige Parteiführer treten auf. Wie gerne müssen diese Leute mit der biblischen Bußpredigt die altrömische Beredsamkeit und mit dem Geiste Christi den der Gracchen vereinigt haben! Denn in der Zentralidee der Freiheit berührte sich der evangelische mit dem republikanischen oder munizipalen Gedanken.

Demgegenüber geht der dogmatische Geist der konservativ Gesinnten, seien sie kaiserlich, seien sie päpstlich, ein ebenso enges Bündnis ein mit der römisch-kaiserlichen Gedankenwelt.

Wie einen Cäsar Augustus, dem Religion und Staatsraison ein und dasselbe sind, so läßt der Dichter der *Gesta per imperatorem Fridericum barbam rubeam* seinen Divus Frederikus beten:

> Rex eterne, Deus, qui mundum rite gubernas . . .
> Tu michi Romani sceptrum et diadema gerendum
> Imperii, licet indigno, pater alme, dedisti:
> Ergo tuere datum per te, precor, optime munus.
> Da populos superare feros, da pace sequestra
> Subiectos regere et gladio cohibere superbos.
> Quod si forte negas et me mea culpa repellit,
> Da, pater, augurium venturaque fata revela.

Eine gewaltige Stimme antwortet von oben:

> Quod petis, adversas dabitur tibi vincere gentes,
> Imperiumque tuum multis servabitur annis.[1]

[1] Fonti per la storia d'Italia, Rom 1887, Vers 1905 ff.

Kurz, die italienischen Menschen, vom Papst herab bis zu dem letzten Handwerker und Bauern, sind etwa seit dem 11. bis zu der Mitte des 13. Jahrhunderts, bis zu der Franziskanerbewegung, in ihrem religiösen Empfinden allzusehr durch politische, soziale und wirtschaftliche Wünsche und Leidenschaften beeinträchtigt, um die innere Freiheit und Höhe zu finden, deren es zu einer reinen und großen religiösen Kunst bedarf. Anstatt erbaulicher Lyrik haben wir zerstörende Satire. „Sobald die religiösen Fragen den italienischen Boden berühren, verkehren sie sich zu sozialen und politischen Fragen."[1] — Im besten Fall verdichten sie sich zu moralischen Fragen. — Im letzten Jahrzehnt des zwölften Jahrhunderts (ca. 1193) schrieb ein toskanischer Gelehrter, offenbar ein Laie, Henricus Pauper von Settimello, ein höchst merkwürdiges und bezeichnendes Lehrgedicht: *Elegia de diversitate fortunae et philosophiae consolatione*.[2] Henricus, ein durch und durch heidnischer, philosophischer, epikureischer und stoischer Geist, zankt sich mit Fortuna über das Elend des menschlichen Daseins und verhüllt sich schließlich, vornehm und trotzig, in das Bewußtsein seiner sittlichen Unabhängigkeit. Nervöse Ungeduld, fast moderne Reizbarkeit und Lebensmüdigkeit ringen und drängen nach dem klassischen Gleichgewicht einer reinen Vernunftmoral. — Was soll man denken von der Christlichkeit eines Mannes, der mit vorlautem Pathos und in akademischer Verzweiflung ausruft:

Quid tibi, magne, tuli? Quid? Jupiter? Unde nocendi
Ista sitis? Coelo fulmina nulla tuli,
Nec petii thalamos Junonis, nec volui. Nec
Saeva giganteis fratribus arma dedi.

---

[1] Ronca, a. a. O.

[2] Polycarp. Leyser, Historia poetarum et poematum medii aevi, Halle 1721, S. 453 ff.

Cur mihi saeve noces? Cur? Cur? Dic! Nescio. Nescis!
Ergo, quid innocuo, Jupiter alte, noces?
. . . . O, quam victoria parva
Est: miserum multis laedere posse malis!

Und welch ein Unterschied zwischen der frommen Philosophia des Boethius und der kühlen spruchtönenden Weisheit ihrer aufgeklärten und praktischen Nachahmerin bei Henricus! Von Kirche und Papst will diese Philosophia oder „Phronesis" nichts wissen.

Si petra sit glacies, quid ad hoc? Magis utilis esset
Paganus tibi, quam claviger uncus homo . . . [1]

Leichtgläubigkeit haßt sie als das Verderblichste; Virtus und discreta Modestia empfiehlt sie ihrem Schüler.

Ebenso altklug wie der Dichter ist auch sein Stil: sentenziös, nüchtern, gespreizt, abstrakt, pointiert und querulant. Wie weit noch sind wir von der liebenswürdigen Einfalt der Franziskaner entfernt!

Die Elegie des Henricus gehörte im 13. Jahrhundert zu den allerbeliebtesten Schultexten. Wer weiß, ob nicht auch Dante hier sein Latein gelernt hat? Wer weiß, ob nicht in der Schilderung seiner Fortuna[2] neben der Erinnerung an Boethius auch eine Reminiszenz an die geschmähte und gerechtfertigte Fortuna des Henricus, an die

generalis oeconoma rerum[3]

verborgen steckt? Und sollte das Beispiel eines so gelehrten Landsmannes, der mit seinem Unglück, ja mit

---

[1] a. a. O., IV. Buch, Vers 51 f.

[2] Inferno VII.

[3] Buch II, Vers 181. Auf die Übereinstimmung zwischen den ersten Versen der Elegie und dem Anfang der in der Vita nuova erwähnten Epistel an die Principi della terra (beide nach derselben Stelle des Propheten Jeremias) ist schon mehrfach hingewiesen worden.

der ganzen Weltordnung sich dichterisch und öffentlich auseinandersetzte, den Ehrgeiz und das Selbstbewußtsein des jungen Dante nicht berührt haben?

Aber freilich nur der Ehrgeiz und das Selbstgefühl, ja, nur das literarische Bewußtsein, doch wahrlich keine religiöse Kunst hätte an solchen Mustern sich bilden können.

So war denn auch das christliche Ideal in Italien nicht rein, nicht tief und nicht volkstümlich genug, um zu unmittelbarem Ausdruck in der Sprache des Landes zu nötigen — um so weniger als die Kirche selbst geflissentlich das Latein bevorzugte. Wohl mögen sich hin und wieder einige Prediger des Italienischen bedient haben. Je dreister aber fromme Ketzer und Schwärmer zu der Rede des Volkes griffen, desto enger beschränkte sich die Rechtgläubigkeit auf das Latein und ließ nur dieses gelten. Hat ja selbst Dante noch in seinem *De vulgari eloquentia* sich nicht entschließen können, einem vulgärsprachlichen Dichter die göttlichen und theologischen Stoffe zu empfehlen.

c) Die Liebes- und Gesellschaftsdichtung.

Man sollte denken, daß wenigstens die Liebe, die Leidenschaft des Mannes zum Weib und der in den Italienern so starke gesellige Trieb sich in künstlerischen Formen geäußert hätten. Aber gerade hier verzeichnet die Literaturgeschichte beinahe völliges Schweigen.

Ein höchst papierenes und schwerfälliges Liebesidyll hat zu Ende des 11. Jahrhunderts ein gelehrter und vermutlich geistlicher Herr aus Norditalien im Schweiße seines Angesichtes verfertigt. Ob andere literarische Spielereien[1] ähnlicher Art nach Italien gehören oder nicht,

---

[1] E. Dümmler, Anselm der Peripatetiker, Halle 1872, S. 94 ff.

tut wenig zur Sache. Daß ein Klerikus sich auf den Spuren des Petron, des Catull oder Ovid in lüsternen Phantasien und üppigen Mythen ergeht, kann allerorten im mittelalterlichen Abendlande geschehen. Wo es Zölibat und Gelehrte gibt, braucht man für schlüpfrige Tändeleien und lichtscheue Philologenerotik nicht zu sorgen.

An den geselligen Trink- und Liebesliedern der Vaganten, Studiosi und verkrachten Philologen aber haben sich, so scheint es, die Italiener nur schwach, sehr spät und erst auf die Anregung der französischen Goliarden hin beteiligt.[1] Da es nun eine einheimische Goliardendichtung vor dem 13. Jahrhundert in Italien kaum gegeben hat, so nahm man an, habe auch einheimische und mundartliche Volkslyrik schwerlich schon vorher bestanden.

Jedoch, an völlige Unfruchtbarkeit auf diesem Gebiete zu glauben, wird uns schwer, sie zu erklären, unmöglich. Sicher sind italienische Volkslieder auch vor dem 13. Jahrhundert schon gesungen worden[2], nur fand sich keine Feder, sie aufzuzeichnen. Zu den Ersten, die Volkslieder niederschrieben, gehören vielleicht die gelangweilten Notare in Bologna, die das leere Papier ihrer

[1] Die Anwesenheit von Vaganten in Italien ist uns durch eine Bulle des Gegenpapstes Victor IV. aus dem Jahre 1160 bezeugt. Vgl. V. Cian, La Satira, S. 45. Ferner: E. Percopo, La poesia giocosa in der Storia dei generi letterari ital., Mailand, Vallardi, S. 32 ff. Über die kulturgeschichtliche Bedeutung der Goliarden vgl. Fr. Novati in seinem Sammelbande A Ricolta, Bergamo 1907, S. 61 ff. Zur Lokalisierung der Vagantenlyrik vgl. Ludw. Geigers Exkurs XXXI im ersten Band von Jakob Burckhardts Cultur der Renaissance, 10. Aufl.

[2] Über die ältesten Spuren vgl. Fr. Flamini, Poeti e poesia di popolo ai tempi di Dante, S. 287 ff., in dem Sammelbande Arte, Scienza e Fede ai giorni di Dante, Mailand 1901, u. A. D' Ancona, La poesia popolare italiana, 2. Aufl., Livorno 1906.

Akten und die leere Zeit ihrer Amtsstunden mit solcher Belustigung ausfüllten.[1] Ihre kostbaren Memoriali aber reichen nicht höher als in das Jahr 1265 hinauf. Eine eingehendere und liebevollere Beachtung findet die Volksdichtung erst lange nach Dantes Tod bei feingebildeten Vertretern des Humanismus wie Giustiniani, Poliziano, Lorenzo il Magnifico.

Wie hätte Dante, der Gegner aller mundartlichen Rede, der Apostel des *Vulgare illustre et aulicum*, sich anders als nur gelegentlich, zufällig und mehr oder weniger unbewußt und instinktiv dem Volksliede seiner Heimat nähern sollen?

Zu kunstmäßiger, romantischer und höfischer Liebesdichtung aber fehlte zunächst die gesellschaftliche Vorbedingung, nämlich das Rittertum. Und selbst als die Feudalisierung des Landes vollzogen war[2], wurden die nordischen Sitten und Anschauungen des Adels noch lange als etwas Fremdartiges empfunden. Besonders die Stellung der Frau war in Italien eine andere. Davon geben uns die Novellen, obgleich einer späteren Zeit gehörig, vielleicht das treueste Bild. Der Verkehr der Geschlechter ist hier ein ungezwungener. Der Schritt von der Liebe zum Genuß wird rascher, leichter, unbedenklicher getan als z. B. in der Provence, wo der Edelmann seine Frau wie in einem Harem verschlossen hält. Die Italiener scheinen im ganzen eine glückliche und natürliche Mitte zu halten zwischen schwärmerischem Schmachten, Minnedienerei und überschätzender Vergötterung der Frau — wie sie der Ritter, — und brutaler

[1] G. Carducci, Intorno ad alcune rime dei sec. XIII e XIV, Imola 1876.

[2] Vgl. die gedrängte Übersicht von Pasquale del Giudice, La feudalità italiana nel dugento in dem zitierten Sammelbande Arte Scienza e Fede, S. 3 ff.

Verachtung und Mißhandlung des Weibes — wie sie der Bauer des Nordens gewöhnt ist.

Noch am Ende des 13. Jahrhunderts (ca. 1276) läßt sich diese einfach bürgerliche Gesinnung an der Art erkennen, wie der Richter Guido delle Colonne den Trojaroman des Benoît de Sainte More in lateinischer Prosa bearbeitet. An Stelle des phantastischen und romanhaften ist wissenschaftlicher, historischer Geist getreten; an Stelle von Erotik und Galanterie Belehrung und Moral.[1]

Eine eigene Unterhaltungsliteratur hat erst Boccaccio den Italienern geschenkt. Wie heute, so war es auch in Dantes Zeitalter und schon vorher den Franzosen vorbehalten, die müßige Phantasie junger Leute mit erotischen Bildern zu speisen und zu vergiften und in allen gebildeten Ländern das internationale Geschäft literarischer Kuppelei zu betreiben.

Galeotto fu il libro e chi lo scrisse!

Die Italiener aber, scheint es, begnügten sich damit, kurze, witzige, rührende und anzügliche Geschichten in lustigem Kreise sich mündlich zu erzählen. Noch lange, vom 13. Jahrhundert bis tief in die Spätrenaissance hinein, bewahren ihre Novellensammlungen die frischen Spuren der Konversation und der Geselligkeit.

Es muß also doch wohl eine große Abneigung bestanden haben, die Liebesdichtung und Unterhaltungsliteratur in italienischer Sprache aufzuzeichnen. Der Sinn derjenigen Männer, die imstande waren, die Feder zu führen, hatte sich auf ganz andere Dinge gerichtet.

---

[1] Vgl. E. Gorra, Testi inediti di Storia trojana preceduti da uno studio sulla leggenda trojana in Italia, Turin 1887, S. 101 ff.

d) Das Bildungswesen.

Nicht genug, daß die großen, frischen und gemeinsamen Gefühle und Leidenschaften fehlten, nein, auch die wirklich vorhandenen geistigen Neigungen, die herrschenden Bildungszustände im Volke waren jeder schwungvollen Dichtung ungünstig, geradezu feindlich.

Im Norden, in Frankreich und Deutschland, lag alle Bildung unter der Obhut des Klerus. Ihm standen die Laien als die Ungebildeten ziemlich säuberlich geschieden gegenüber. Die Kleriker leben in der Wissenschaft, und das Latein genügt ihnen. Der Laie aber, ausgeschlossen von den Studien, verlangt, auf seine Weise, in seiner Sprache, nach seinem Geschmack unterhalten, belustigt, angeregt, belehrt zu werden. Ihm zu lieb, ihm zu Dank und in seinem Dienste erstehen die vulgären Literaturen. Ohne die schroffen Höhenunterschiede in der Bildung wären wohl niemals Bedürfnis noch Nachfrage nach einem volkssprachlichen Schrifttum entstanden.

In Italien aber sind diese Höhenunterschiede sehr viel geringer und sanfter gewesen. Wohl niemals waren hier wissenschaftliche Bildung und Tätigkeit das ausschließliche Vorrecht des Klerikers.

Eine Erbschaft der römischen Kaiserzeit hatte sich, wenn auch stark geschwächt und verarmt, doch immer noch lebenskräftig durch das Mittelalter hindurchgerettet: die Schulen der Grammatiker und Rhetoriker.[1] Diese hielten sich als Laienschulen unabhängig von der Kirche. Sie pflegten einen vorwiegend weltlichen, akademischen, formalistischen und in gewissem Sinne humanistischen Geist. Das große kirchliche und christliche Ziel, das den Klerikerschulen bei all ihrer trockenen, plumpen und

[1] Vgl. Giesebrecht, De litterarum studiis apud Italos, Berlin 1845, und Ozanam, Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie, Paris 1850.

hochnotpeinlichen Art doch einen innigen Zug von Ernst und Gewissenhaftigkeit verleiht, liegt ferne. Eine selbstgefällige, sinnliche, prunkende, müßige und eitle Luxusbildung, ein mittelalterliches Ästhetentum macht sich breit. Der Unterricht ist meist eine kostspielige Sache, während die dumpfe Klosterschule sich gerne auch den Unbemittelten öffnet. Ja, in Italien hat selbst die kirchliche Schule, z. B. die berühmte Schola cantorum in Rom, sich von humanistischen und rhetorischen Interessen schon im tiefsten Mittelalter ergreifen lassen. — Wie sich ein im Geiste der italienischen Schulen erzogener Gelehrter über die hausbackene Bildung der tüchtigen Mönche von St. Gallen ärgern konnte, das mag man aus der Epistula Gunzonis ad Augienses fratres (965) ersehen.[1]

In seinem vielzitierten und vielumstrittenen Panegyrikus fordert der Kaplan Wippo den Kaiser Heinrich den Dritten auf, er möge dafür sorgen, daß auch in Deutschland die Adeligen ihre Söhne in die Schule schicken und sie das Schriftwesen und die Rechtskunde erlernen lassen. So haben es die alten Römer getan, und so treiben es noch heute die Italiener.

Et sudare scolis mandatur tota iuventus.
Solis Teutonicis vacuum vel turpe videtur,
Ut doceant aliquem, nisi clericus accipiatur.[2]

Für dieselbe Zeit etwa bezeugt uns Otto von Freysing eine Höhe und eine Breite des Schulwesens und

[1] Martène und Durand, Veterum scriptor. et monum. histor. dogm. ampliss. collectio, Paris 1724, I, Sp. 294 ff., und Fr. Novati, L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del medio evo, 2. Aufl., Mailand 1899, S. 32 ff.

[2] Über die Tragweite dieses Zeugnisses vgl. Novati, L'influsso usw., S. 70 ff., der mir gegen Dresdner, a. a. O., S. 373 ff., gegen Ronca und gegen Comparetti, Virgilio nel medio evo I², S. 253 ff., recht zu behalten scheint.

der Laienbildung, wie sie damals kein zweites Volk zu rühmen hatte.[1]

Wie beträchtlich andererseits der Anteil der Geistlichen an der weltlichen Wissenschaft gewesen ist[2], mag man daraus ersehen, daß in den Konzilbeschlüssen der Jahre 1131, 39, 63, 79 und 80 — freilich auch außerhalb Italiens — allen Mönchen und Kanonikern die Beschäftigung mit römischem Recht und Heilkunde untersagt wird. Die ungebührliche Vorliebe der italienischen Kleriker für das Trivium: Grammatik, Dialektik und Rhetorik, sowie ihre Vernachlässigung der Theologie ist mehrfach aufgefallen. Die großen italienischen Theologen: Lanfranc, Anselm von Canterbury, Gerhard von Cremona und Petrus Lombardus, gehören mehr durch ihre Geburt als durch Studien, Wirksamkeit und Werke dem italienischen Volke an.

Gewiß sind die Italiener, besonders im 11. Jahrhundert, von den Franzosen und von den Deutschen nicht nur an kirchlicher, sondern auch an klassischer Gelehrtheit und Kenntnis weit übertroffen worden. Aber dort waren es nur Wenige, hier waren es Viele: Geistliche, Ritter, Magnaten, Bürger, Notare, Richter, Kaufleute, ja sogar Handwerker, die an den geistigen Schätzen und Genüssen teilnahmen.

Fast jede Stadt führte ihren Ursprung auf Rom oder auf Troja oder auf eine andere antike Größe zurück. So historisch wie der Boden war der Sinn seiner Bewohner. Was den Italiener mit dem Altertum verband, waren weniger die erworbenen Kenntnisse als die eingeborene Gesinnung. Neapel hatte seinen Virgil, Florenz seinen Mars, Bergamo seinen Fabius zum Schutzpatron. Die große, überall lebendige, allen gemeinsame Erinne-

---

[1] Gesta Friederici, lib. II, cap. 13.

[2] Zeugnisse bei Dresdner, a. a. O., S. 219 ff. u. 190 ff.

rung an Rom baute sozusagen einen idealen Boden, der die realen Höhenunterschiede in der Bildung des Volkes überbrückte. Selbst der unwissendste Mensch, insofern er sich als Abkömmling und Erbe eines großen Kulturvolkes fühlte, stieg heraus aus der Tiefe jener krassen Barbarei, in der die Laien des Nordens hilflos umnachtet lagen.

Aber man begnügte sich nicht mit Erinnerung. Man wollte auch in der Gegenwart gelehrte Männer und eigene Bildungsanstalten besitzen.

Schon im Laufe des 11. Jahrhunderls wächst aus der Laienschule allmählich die Universität, das studium generale heraus. All diese italienischen Hochschulen — Salerno und Neapel ausgenommen — verdanken ihren Ursprung und ihr Gedeihen den Kommunen, nicht der Kirche, nicht dem Kaiser. Rhetorik und, was damit aufs engste zusammenhängt, Jurisprudenz und meistens noch Medizin bilden den Schwerpunkt des Unterrichtes. In Bologna z. B. wurde erst im Jahre 1360 die Theologie in das studium generale aufgenommen.[1]

Rhetorik, Rechtswissenschaft und Medizin, also die formalistischen, praktischen, dogmatischen und naturalistischen Wissenschaften, beschäftigen den Italiener. In Salerno blüht die Medizin, auf Monte-Cassino die Mathematik und Astronomie, in Pavia und Bologna das weltliche Recht, in Rom das kanonische, und über der ganzen Halbinsel die Rhetorik. Auf diesen Gebieten allein geht Italien den anderen Nationen bahnbrechend voran. In den spekulativen und historischen Wissenschaften bleibt es zurück.

Nun haben aber gerade in diesen, in der Theologie, in der Philosophie und in der Geschichte, die Werte

---

[1] Vgl. H. Denifle, Die Universitäten des Mittelalters bis 1400, Berlin 1885, I. Bd.

des Gefühles und die Schöpfungen der Phantasie den weitaus größeren Anteil und breiteren Spielraum. Man darf darum ein Zeitalter, das den Formalismus und den Naturalismus betreibt, die Spekulation aber vernachlässigt, mit gutem Rechte als ein nüchternes, verstandesmäßiges, aufklärerisches, kaltes, altkluges und wesentlich unpoetisches bezeichnen. Diese Geistesverfassung herrscht in Italien während des 10., 11. und 12. Jahrhunderts.

Auch Frankreich und Deutschland sind in ein ähnliches Stadium der Aufklärung, der Laienbildung, des Naturalismus und des Formalismus eingetreten — aber sehr viel später, im 14. und 15. Jahrhundert. Und auch dort war ein allseitiger Niedergang der Dichtung damit verbunden.

Von dieser Seite betrachtet, erscheint das Fehlen einer volkssprachlichen und eigenartigen Dichtung in Italien nicht mehr als Verspätung, sondern als ein Vorsprung im Wettlauf der Kultur; und wir dürfen von diesem Standpunkte aus sehr wohl der Auffassung eines hervorragenden italienischen Gelehrten beistimmen, wenn er sagt: „Einer der Charakterzüge, die sogar im Mittelalter noch die historische und kulturelle Überlegenheit des italienischen Volkes dem übrigen Europa gegenüber offenbaren, besteht darin, daß die phantastische Produktion in Italien spärlicher als sonstwo vertreten ist".[1]

e) Die Baukunst.

Mannigfaltige und vielverschlungene Faktoren also bedingen die kulturelle Sonderstellung Italiens im Mittelalter und hemmen, bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts, die Entfaltung einer eigenartigen Dichtung: die Gespalten-

[1] Dom. Comparetti, Virgilio nel medio evo, 2. Aufl., 2. Bd., Florenz 1896, S. 16.

heit des politischen Gewissens, die Zerfahrenheit des religiösen Gefühles, die Abneigung gegen eine feudale Gesellschaftsordnung, der demokratische Geist in dem siegreichen Bürgertum der Städte, die Verwischung der Bildungsunterschiede zwischen Laie und Kleriker, die Wucht der antiken Überlieferungen und Erinnerungen, die nüchterne und aufklärerische Richtung der Wissenschaft, das unfruchtbare Ästhetentum der Rhetoriker, mit einem einzigen Schlagwort könnte man sagen: der allseitige Mangel an Naivität.

Um die Richtigkeit dieser Darlegung zu bekräftigen oder auch einzuschränken, bedürfte es noch eines prüfenden Blickes auf die bildenden Künste.[1]

Daß es vor dem 12. Jahrhundert eine eigenartige Kunstentwicklung größeren Stiles in Italien nicht gegeben hat, darüber dürfte man sich einig sein. Für die glänzenden Bauwerke Süditaliens waren byzantinische, maurische und normannische Einflüsse maßgebend. Man hatte blendende Stilmischung und ausländische Pracht, aber keine eigene Kunst.

Indes, sogar im 12. Jahrhundert noch fehlte es an großen, schöpferischen Gedanken. Wohl gibt es Kunsthistoriker, die von der italienischen Architektur dieser Zeit in den Tönen der höchsten Bewunderung reden. — Man wird von uns nicht erwarten, daß wir ihr Urteil eingehend widerlegen oder auf das richtige Maß zurückschrauben. So gönne man uns die Zuflucht zu einer

---

[1] Was Malerei und Musik betrifft, so ist im früheren Mittelalter die eine noch allzusehr an die Architektur und die andere an die Dichtung gefesselt, als daß sie eine bemerkenswerte Ausnahmestellung einnehmen könnten. Übrigens hatte die Kirchenmusik ihre Hochblüte schon unter Gregor dem Ersten entfaltet und lebte nur noch von der Tradition.

Autorität, in deren kritischen Blick wir Vertrauen haben. Dieser Autorität zufolge wäre der gemeinsame Charakter der Baukunst in ihren großen Mittelpunkten: Venedig, Pisa, Rom und Palermo, am besten nur negativ zu bestimmen: „Mangel an Originalität in der Erfindung. Monumentale Absicht ist an manchen Stellen im höchsten Grad vorhanden; aber die Mittel, die ihr dienen, sind befangen in eklektischer, mehr oder minder geschickt kombinierender Nachahmung, und ihren Haupttrumpf spielt sie aus mit der Entfaltung von Luxus und Pracht, mit der Stoffwirkung kostbaren Materials. Die Gedanken dieser Kunst sind nicht neu und nicht stark, aber sie will blenden.[1]“

Kurz, wir haben auch hier noch, wenn auch kühner und selbstbewußter als je, dieselbe virtuose, akademische, gelehrte, anspruchsvolle, aus antiken und christlichen Motiven zusammengeleimte Formensprache, wie wir sie in der Dichtung beobachteten. Man wird wohl in vielen Baudenkmälern schon die Sicherheit das Geschmackes und Neigung zu einfacher Regelmäßigkeit der Struktur bewundern, aber die ursprüngliche Schöpferkraft der Gotik oder der Renaissance noch vermissen.

---

4. Dante und die literarische Erbschaft des italienischen Mittelalters.

Und nicht allein in der Entstehungsgeschichte der italienischen Dichtung, sogar in der göttlichen Komödie noch lassen diese hemmenden Faktoren sich erkennen. Was hat das geistige Leben Italiens etwa vom 8. bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts für den Bau des großen Gedichtes geliefert? In der Hauptsache nichts

---

[1] Carl Neumann, Über Kunst in Italien im zwölften Jahrhundert. Preuß. Jahrbücher, Berlin 1895, Bd. 80, S. 213.

als Rohmaterial, harte und ungefüge Blöcke ohne lebendige Form, Widerstände, die Überwindung kosteten, Zwiespältigkeiten, die versöhnt sein wollten. Man könnte sich kaum für ein dichterisches Meisterwerk eine ungünstigere literarische Vorgeschichte denken. Die gesegnete und bequeme poetische Ernte, wie sie zweihundert Jahre später Ludovico Ariosto mit leichter Hand in gefällige Garben binden durfte, war Dante versagt. Hartes Eisen bekam er zu schmieden. Wenn trotz des gewaltigsten Feuers und des mächtigsten Hammers die Form nicht in vollendeter Rundheit aus seiner Werkstatt kam — wer darf sich wundern?

Wir haben bereits gesehen, wie die Gespaltenheit der politischen Dichtung ihre Spuren in der „Komödie" hinterläßt, wie sich persönlicher Parteigeist und universale Theokratie, der eine in allzulokalen, die andere in allzuabstrakten Gestalten und Farben verkörpert, gegenüberstehen.

Wir erkennen ferner noch die Zerfahrenheit der religiösen Dichtung. Sie verrät sich in allegorischen Parallelen und in dem unbedenklichen Nebeneinander biblischer und antiker, kirchlicher und heidnischer Bilder und Beispiele. Besonders durch das Purgatorio ziehen sich oft in geschmackloser Verflechtung die fremdartigen Fäden. Manchmal ist die Versöhnung so verschiedener und feindlicher Formen nicht durch Kunst, sondern durch Philosophie, nicht stilvoll, nicht eigentlich, sondern nur allegorisch vollbracht.

Hin und wieder hat auch der nüchterne, dogmatische, mathematische und klügelnde Geist der vorhergehenden Jahrhunderte sich auf die „Komödie" vererbt. Die vielen und umständlichen astronomischen Angaben, der starke naturwissenschaftliche Einschlag, ja die ganze Exaktheit des zeiträumlichen Aufbaues wirken immer wieder peinlich, hart, spröd und pedantisch. Sie verleihen zwar der

dichterischen Illusion ihre eigenartige Konsistenz[1], aber sie erinnern uns oft auch zur Unzeit an die guten italienischen Schulen.

Endlich — und daran hätte jeder andere Dichter am schwersten zu tragen gehabt — war der Schulsack des mittelalterlichen Italieners mit unerschöpflichem, grauenhaftem Schnitzelwerk lateinischer Dialektik und Rhetorik gestopft.[2] Und Dante war nicht der Mann, diesen mühsam errungenen und teuer bewahrten Ballast mit einer verächtlichen Bewegung von sich zu werfen. Dazu fehlte der Leichtsinn und die Frivolität, womit sich vorlaute und prahlerische junge Talente oder sogenannte Kraftgenies der Last überkommener Güter entledigen. Gerade die stärksten Geister schleppen geduldig und zäh, bis ihnen alles zum lebendigen Besitze wird, die Erbschaft vieler Geschlechter. — So hat auch Dante mit der Rhetorik, mit der Dialektik und Poetik gerungen. In der *Vita nuova* und im *Convivio* freut er sich an der öden Fertigkeit, die eigene Dichtung schulgerecht zu zerpflücken. Seine lateinischen Episteln sind voll des pomphaften Zierates. Im *De vulgari Eloquentia* hat er die Rezepte der Formalisten zu systematisieren und für die vulgäre Dichtung nutzbar zu machen gesucht. Erst in der „Komödie“ wird ihm der Kunstgriff zur Natur. Aber auch hier noch stört uns zuweilen zwischen lebendigen Pflanzen ein papierenes Ornament.[3] — Um im Bilde zu sehen, wie Dante aus dem steifen Götzen der Italiener, aus der alten Schulmeisterin Frau Rhetorica ein lächelndes,

[1] Vgl. Band I dieses Werkes, S. 252 ff.

[2] Über das Studium der Rhetorik, Ars dictaminis, Poetik usw. im mittelalterlichen Italien vgl. Novati, a. a. O., S. 101 ff. und die entsprechenden Anmerkungen.

[3] Vgl. Vincenzo Crescini, Retorica dantesca in der Miscellanea di Studj critici in onore di A. Graf, Bergamo 1903, S. 117 ff.

frisches, unschuldiges und doch noch ein wenig kokettes Himmelskind gemacht hat, lese man das reizende Liedchen:

Io mi son pargoletta bella e nuova,
E son venuta per mostrarmi a vui
Delle bellezze e loco dond'io fui.[1]

Das Ergebnis der Rechnung wäre demnach ein vorwiegend negatives. Alles Kalte, Harte, Pedantische und Formalistische an der „Komödie", alles spezifisch Undichterische fällt dem italienischen Mittelalter zur Last.

Nun sind aber — Gott sei Dank! — in der Welt die Dinge derart geregelt, daß jeder Schaden zugleich einen Gewinn, jeder Widerstand eine Kraft bedeutet. Für einen so arbeitsfreudigen, kampflustigen und glühenden Riesen wie Dante war gerade der kälteste Widerstand das köstlichste Geschenk. In der dünnen und frostigen Luft, wo alle kleinen Talente ersticken, atmet und tummelt sich nur desto mächtiger das Genie. Spielend beugt seine Kraft das Starre.

So wie ein Mann, wohlkundig des Lautenspiels und Gesanges,
Sonder Müh aufspannet am neuen Wirbel die Saite,
Fügend an jeglichem Ende den schöngesponnen Schafdarm:
So nachlässig nun spannte den mächtigen Bogen Odysseus.
Dann mit der rechten Hand versucht er fassend die Senne;
Lieblich erklang ihm die Senn' und hell wie die Stimme der Schwalbe.

---

[1] Daß diese Dantesche Ballata eine Verherrlichung der Rhetorik bedeutet, ist zwar nicht sicher, aber wahrscheinlich. Vgl. Giov. Federzoni, Una ballata di Dante in lode della Retorica, Bologna 1905.

5. Die literarischen Einflüsse des Auslandes.

a) Die Franzosen.

Solange die Wissenschaft nur Wenigen gehört, ist immer die Gefahr der Inzucht vorhanden. Je weiter sich aber in einem Volke das geistige Leben verbreitet und vervielfacht, um so lebendiger wird auch mit fremden Kulturländern der Tauschhandel der Gedanken sich betreiben lassen.

Nun war ja gegen Ende des 12. Jahrhunderts die Bildung in Italien so allgemein und so zugänglich geworden wie nirgends. Und weil hier viel zu holen war, so strömten aus ganz Europa die Studenten ins Land. Aber auch der fremde Lehrer oder Meister, der etwas Tüchtiges und Neues brachte, durfte sich gastliche und verständnisvolle Aufnahme versprechen. Da wurde denn bald auf dem regen geistigen Markte der Italiener die französische Theologie, die arabische Philosophie und Naturwissenschaft und vor allem die nordische Kunst zu Kaufe getragen und eifrigst erworben.

Sogar der französische Spielmann, der keinen italienischen Laut redete, fand bei den Bürgern und Handwerkern der norditalienischen Städte geneigte und kluge Ohren. Wenn die Franzosen sich rühmen, ihre Volks- und Ritterdichtung nach Italien getragen zu haben, so sollte man, scheint mir, auch das Lob der Piemontesen, Lombarden, Venezianer und Romagnolen nicht vergessen. Es ist kein geringes Zeichen von der Gewandtheit, von dem Interesse und der Geduld des Oberitalieners, daß er die fremde, wenn auch nahe verwandte Sprache der französischen Bänkelsänger erfaßte. Zuhören ist auch eine Kunst.

Schon am Ende des 11. Jahrhunderts muß in Norditalien der größte Teil der karolingischen Ependichtung Frankreichs bekannt gewesen sein.

Später, langsamer und weniger tief in die Schichten der Gesellschaft drangen die ritterlichen Arthusromane.[1] — Etwa zu gleicher Zeit haben auch die Romane von Troja, von Theben, von Cäsar, Alexander dem Großen und von Äneas, sowie die orientalischen Erzählungen von den sieben Weisen, die Tier-Epen und zahllose französische Schwänke oder Fabliaux viele eifrige Leser und Hörer in Italien gefunden.

Eine wahre Sturmflut französischer Unterhaltungsliteratur ergießt sich auf die Halbinsel, schwillt im Laufe des 13. Jahrhunderts immer höher und gleitet tief hinab bis nach Florenz und Siena. Französisch zu können versteht sich für einen gebildeten Italiener der nördlichen Hälfte von selbst. Die Zeit der größten Verbreitung dieser Sprache fällt just in die Tage unseres Dichters und dauert etwa von 1230 bis 1350.[2]

b) Dante und die Franzosen.

Natürlich hat auch Dante französisch verstanden und französische Bücher gelesen. Daß er eine Reise nach Paris gemacht habe, darf nun freilich auf den eindringlichen Gegenbeweis von Arturo Farinelli hin[3] so leicht nicht mehr geglaubt werden. Mit Hilfe von Zitaten, Anspielungen und Reminiszenzen in Dantes Werken hat man versucht, die Ausdehnung seiner Bekanntschaft mit

---

[1] Die ganze Literatur über die Bekanntschaft der französischen und provenzalischen Sprache und Dichtung in dem mittelalterlichen Italien findet man mit gründlicher Gelehrtheit verarbeitet und aufgeführt in dem ersten Bande von A. Farinellis Werk, Dante e la Francia, Mailand 1908, S. 1—90.

[2] Vgl. P. Meyer, De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen-âge in den Atti del Congresso internaz. di Scienze stor., Rom 1904, Bd. IV, S. 93. Dazu Novati, Attraverso il medioevo, Bari 1905, S. 257 ff.

[3] Farinelli, a. a. O., S. 91 ff.

der französischen Erzählungsliteratur zu bestimmen. Danach darf man annehmen, daß ihm die wichtigsten Stücke der Karlsepen, der Wilhelmsepen, vielleicht auch der Kreuzzugsepen, von den Arthusromanen jedenfalls der Tristan, der Lanzelot vom See[1] und Arthus Tod, und gewiß auch die Romane von Troja, von Theben, von Cäsar und Alexander, sei es durch Lesen, sei es durch Hören, in französischer oder italienischer Fassung, mittelbar oder unmittelbar zugetragen wurden.

Einen bestimmenden Einfluß hat freilich nichts von all dem auf ihn ausgeübt. Etwa so wie heute ein phantasiebegabter Knabe von Indianergeschichten oder Robinsonaden, und ein schwärmerischer Jüngling von Liebesromanen bewegt wird, etwa so und nicht viel anders dürften auf Dante in seiner Kindheit die französischen Nationalepen und später die Abenteuer- und Ritterdichtungen gewirkt haben. Die schlummernde Phantasie wird geweckt, aufgerüttelt und erhitzt. Es wird ihr zwar die lebhafteste Bewegung mitgeteilt, aber noch keine entscheidende Richtung gewiesen.

Was hätte auch dem persönlichsten und nachdenklichsten aller Dichter ein Volksepos wie das Rolandslied viel anderes geben sollen als vereinzelte Bilder und vorübergehende Emotionen?

Ja, selbst ein Kunstpoet wie Christian von Troyes konnte schwerlich Dantes Freund oder Meister werden. Wer so wie jener sich zauberkünstlerartig hinter einem Vorhang verbirgt und mit tausend Seltenheiten und Wirrungen sein Publikum, als wäre es eine neugierige Schar von Kindern, am Gängelbande hat, ist wahrlich nicht der Mann des ernsten Philosophen. *Ambages pulcherrimae*, einen wunderschönen Irrgarten hat Dante die Arthus-

---

[1] P. Toynbee, Dante Studies and Researches, London 1902, S. 1 ff. u. 250 ff.

romane der Franzosen genannt.[1] Nur wenige Blüten, wie sie gerade in den Falten seines Prophetenmantels haften blieben, hat er aus den französischen Irrgärten auf seinen Weg nach der Wahrheit mitgenommen.

Oberflächliche Quellenforschung hat vermutet, daß die bekannte Neigung der Franzosen zu zyklischer und genealogischer Vereinigung mehrerer Epen oder Romane vorbildlich geworden sei für den Aufbau der Danteschen Trilogie. Aber was hat in aller Welt die kommerzielle Technik eines Sammlers, Herausgebers oder Verlegers mit der philosophisch-poetischen Struktur des tiefsinnigsten Gedichtes zu schaffen!

Es ist verhältnismäßig nebensächlich, sich die Formen und Motive der französischen Erzählungsliteratur, die im einzelnen auf Dante gewirkt haben mögen, zu vergegenwärtigen. Um so wichtiger ist es, die Tatsache der Wirkung festgestellt zu haben. Denn ein vorzugsweise mittelbarer war der Einfluß, d. h. er ging weniger auf das Werk selbst als auf das Werkzeug. Diese französischen Fabeleien waren die stärkste, die reichlichste und fast die einzige Nahrung, die es für eine junge Laien-Phantasie in dem mittelalterlichen Italien gab. Ohne solche Nahrung kann auch der begabteste Künstler verkümmern; seine Physiognomie aber pflegt durch die Nahrung selbst nicht bestimmt zu werden.

c) Französische Prosa und Lehrdichtung.

Neben der erzählenden und phantastischen hat Frankreich bald auch belehrende und aufklärerische Literatur in Prosa und in Versen nach Italien geliefert. Als ein ganz besonderer und von Dante ausdrücklich anerkannter Vorzug der französischen Sprache[2] galt die wissenschaftliche Prosa.

---

[1] De vulg. eloq. I, 10.

[2] Ebenda.

Mehrere Italiener des 13. Jahrhunderts, darunter vier Toskaner, haben in französischer Prosa geschrieben: der Arzt Aldobrandino, Rusticiano da Pisa, Frate Guglielmo aus Florenz und Dantes Freund und Meister: Brunetto Latini.

Es dürfte darum auch die erste wissenschaftliche Nahrung unserem Dichter in französischen Formen gereicht worden sein. Daß der Vorzug einer Sprache, d. h. ihre literarische Durchbildung, sich klarer und unverhüllter in der prosaischen als in der gebundenen Rede erkennen läßt, hat Dante sehr wohl gewußt.[1] Darum ist es mehr als wahrscheinlich, daß er den Kommentar seines „Convivio“ in bewußtem Wetteifer nicht nur mit der lateinischen, sondern auch mit der französischen Prosa, insbesondere mit dem großen enzyklopädischen „Tresor“ des Latini verfaßt hat. Nicht allein aus der ehrenvollen und dankbaren Erwähnung des „Tresor“ in der „Komödie“[2], sondern auch aus einigen zweifellosen Anklängen und Entlehnungen[3] schließen wir, daß er diese beliebte und imposante Kompilation und Vulgarisation des mittelalterlichen Wissens studiert hat.

In dem berühmtesten französischen Gedichte des 13. Jahrhunderts, in dem *Roman de la Rose,* vereinigt sich gar die belehrende mit der erzählenden Absicht zu einer groß und mannigfaltig angelegten Allegorie. Bei der ungeheuren Verbreitung und Beliebtheit des Werkes — noch im 13. Jahrhundert haben wir zwei toskanische Bearbeitungen *(Detto d'Amore* und *Fiore)* davon — wäre es merkwürdig, wenn nicht auch Dante seine Bekanntschaft gemacht hätte. Besonders den ersten, um 1237

[1] Convivio I, 10.

[2] Inferno XV, 119f.

[3] Siehe M. Scherillo, Alcuni capitoli della biografia di Dante, Turin 1896, S. 155ff. u. 232f.

von Guillaume de Lorris verfaßten Teil kann er sehr wohl gelesen haben. Freilich, ein bindender Beweis läßt sich nicht erbringen. Jedenfalls ist das Gedicht wenigstens mittelbar von einiger Bedeutung für die „Komödie“ geworden. Denn es machte Dichter und Laienpublikum mit den in Italien zunächst noch wenig geübten Kniffen allegorischer Konstruktionen und Personifikationen vertraut. Wie oft haben sich fortan ähnliche Einrichtungen und Hilfsmittel in der vulgären Dichtung und Prosa wiederholt! — Mag aber der Einfluß ein mittelbarer oder ein unmittelbarer gewesen sein, er beschränkt sich auf das rein Technische. Denn die wahre Inspirationsquelle ist im ersten Teile des Rosenromanes ritterliche Galanterie und im zweiten Teile bürgerliche Aufklärung, in der „Komödie“ aber christliche Frömmigkeit und weltumspannende Spekulation.

So hätte denn die ganze literarische Masseneinfuhr aus Frankreich unserem Dichter nicht viel mehr als unbestimmte phantastische Anregungen und einige zweifelhafte technische Vorteile gebracht.

d) Die Provenzalen.

Der mächtigste und der entscheidende Antrieb zu kunstmäßiger Dichtung ging von den Provenzalen aus. Wenn die nordfranzösische Lyrik eine nennenswerte Rolle in Italien gespielt hat[1], so verdankt sie es doch nur ihrem engen Anschluß an die südfranzösischen Trobadors.

Von Hof zu Hof, von Stadt zu Stadt und von einem Ritterschloß zum andern wanderten mit Leier und Schwert

[1] Auf diese Rolle hinzuweisen bemühte sich neuerdings Giulio Bertoni, L'imitazione francese nei poeti meridionali della scuola poetica siciliana in den Mélanges Chabaneau, Erlangen 1907, S. 819 ff.

diese sangesfrohen Minnediener. Bis nach Spanien, bis nach Ungarn und in den fernsten Orient führte sie die Lust am Abenteuer. Wie hätten sie, bei den engen Handelsbeziehungen zwischen Marseille und Genua, in dem bewegten Zeitalter der Kreuzzüge und während der Albigenserkriege, da ihre Heimat verwüstet wurde, ihr Glück nicht auch bei der gebildeten Aristokratie in Oberitalien versuchen sollen?

Denn, was man immer sagen mag, ihre Kunst war aristokratisch, höfisch und eben dadurch zu internationaler Verbreitung geeignet. In einem Lande wie Italien, wo selbst das niedere Volk sich vor fremder Dichtung nicht verschloß, durfte man von den großen Herren sich noch viel mehr versprechen. In der Tat, seit den letzten Jahrzehnten des 12. bis tief hinein in das 13. Jahrhundert haben provenzalisch singende Trobadors an dem Hofe von Monferrat, bei den Herren von Este, bei den Grafen Malaspina und wer weiß wo sonst noch gastliche Aufnahme gefunden. Wie wohl es ihnen war, wie wenig fremd sie sich hier fühlten, mit welcher Unbefangenheit, fast möchte ich sagen Unverfrorenheit, sie sich in die galanten so gut wie in die politischen Angelegenheiten ihrer Gastgeber einmischten, das lehrt uns manches Lied des Peire Vidal, des Raimbaut von Vaqueiras, des Guilhem de la Tor, Aimeric von Pegulhan, Uc von Saint-Circ und Gaucelm Faidit.

Mit ihrem sicheren, gewandten, unabhängigen, edeln und selbstbewußten Auftreten haben diese Trobadors den italienischen Adel zur Hochschätzung künstlerischer Talente und geistiger Persönlichkeiten, kurz zum Mäcenatentum erzogen — ein Vorteil, der bald auch dem heimatlosen Dichter der „Komödie“ zugute kommen sollte. Dasselbe Geschlecht der Malaspina, das zu Anfang des 13. Jahrhunderts von gastlich bewirteten Trobadors auf provenzalisch gefeiert wurde, hat hundert Jahre

später, in italienischen Terzinen, Dantes königlichen Dank empfangen.[1]

Und ähnlich wie die Trobadors, so scheint es, hat auch Dante noch dieses oder jenes kunstvolle Minnelied aus reiner Höflichkeit und ohne verführerische Absicht an die Dame eines gräflichen Hauses gerichtet.[2] Daß der fahrende Sänger die hohen Frauen eines gastfreien Hofstaates poetisch umschmachtete und ihnen mit hingebender Minne huldigte, gehörte merkwürdigerweise zum guten Ton.

Und wenn Dante sein Paradiso mit einem lateinischen Begleitschreiben dem Cangrande della Scala widmet, ist es nicht ein letzter Rest provenzalischer und zugleich ein erster Anflug humanistischer Höflichkeit?

e) Die ältesten Trobadors. (Peire d'Auvergne.)

Zugleich mit den gesellschaftlichen Bräuchen haben die Trobadors auch ihre stilistischen Konventionen in Italien verbreitet. Denn diese hingen aufs engste mit jenen zusammen. Wenn uns bis auf den heutigen Tag ein großer Teil der Trobadordichtung psychologisch unverständlich oder mehrdeutig bleibt, so kommt es vor allem daher, daß uns ihre verzwickten geselligen Sitten nicht hinlänglich bekannt sind.

Freilich, auch abgesehen von allem modehaften Wesen, war der Trobador schon so wie so ein schrullenhafter Mensch. Wie in Italien die aufgeblasenen Grammatiker und Rhetoren, so dürften in der Provence die dichtenden

---

[1] Purgat VIII, 121.

[2] So wenigstens möchte und nicht ohne gute Gründe N. Zingarelli, Dante, S. 232 ff., die Kanzone *Amor dacchè convien pur ch'io mi doglia,* sowie die andere: *Ai fals ris* erklärt wissen. Vgl. auch Lectura Dantis Le opere minori di D. Alig., Florenz 1906, S. 138 ff.

Ritter die ersten Menschen sein, die selbstgefällig auf die Eigenart ihrer Gedanken und Gefühle pochen und ihre Individualität interessant machen. Einerseits lehnen sie sich auf gegen alles Werktägliche und Hergebrachte und predigen das Evangelium der Natur. Andererseits verrenken sie im Streben nach Auszeichnung und Originalität die Natur sofort wieder zur Fratze. Es ist, bei aller Raffinerie, im Grunde doch eine rohe, frivole und willkürliche Emanzipation des Individuums, wobei die Natur zur Kaprice und die Kaprice wieder zur Konvention und Unnatur wird. Kein Wunder, daß bei diesem eigenmächtigen und verfrühten Heraustreten des Einzelnen über alle gemeinsamen Normen das geistige Gleichgewicht verloren ging und daß so auffallend viele Trobadors für wahnsinnig und verrückt gehalten wurden oder es tatsächlich geworden sind.

Schon an dem ältesten der uns bekannten Trobadors, schon an den wenigen Liedern Wilhelms, des IX. Grafen von Poitiers, bewährt sich diese Psychologie. — Dante hält den Peire von Auvergne für einen der ältesten.[1] Dieser hat jedoch schon eine längere Überlieferung, besonders die verkünstelte Schule des Cercamon, des Marcabru und des Raimbaut d'Aurenga hinter sich. Seine datierbaren Lieder fallen etwa in die Jahre 1158 bis 80.[2]

Peire gehörte, bevor er Trobador ward, dem geistlichen Stande an. An seinem reich gegliederten Ausdruck merkt man wohl noch die lateinische Schule; — wie sich überhaupt in seinen Liedern das allmähliche Wachsen einer stilistischen Technik, auf deren Grundlage auch Dante noch steht, belauschen läßt.

---

[1] De vulg. eloq. I, 10.

[2] R. Zenker, Die Lieder Peires von Auvergne kritisch herausgegeben, Erlangen 1900.

Viel weiter schon als Wilhelm von Poitiers hat dieser Peter von Auvergne vom Volksliede sich entfernt. Sogar sein volkstümlichstes Stückchen, die vielbewunderte Vogelbotschaft *(Rossinhol, el seu repaire)*, spinnt ein duftiges Motiv schon allzubedächtig in die Breite. Nicht in diesen Scherzen und ebensowenig in den religiösen Liedern liegt seine Eigenart und Stärke. Will er Euch zur Fröhlichkeit auffordern *(L'airs clars e'l chans dels auzelhs)*, so schreibt er einen psychologischen Lehrtraktat; will er die Wirkung der Liebe preisen *(Lo fuehls e'l flors e'l frugz madurs)*, so wird er höchst superlativisch, häuft, wiederholt, stellt seine Homonyme zur Schau und sucht das Konventionelle des Stoffes durch rein quantitative Steigerungen in der Form zu überwinden. Sobald er aber verwickelte seelische Verhältnisse des Minnedienstes zergliedert (z. B. *Ab fina joia comenza)*, sobald er das neue Element der Reflexion und der Analyse, kurz das verstandesklare Selbstbewußtsein, das ihn mächtig beherrscht, in die alten Liebesmotive hineinträgt, dann entsteht ein seltsames, gedrungenes Ringen in seinem Ausdruck. Aus der Dialektik seiner Gefühle heraus bildet er eine in der damaligen Volkssprache unerhörte Stilart, eine Kunst, wo die Logik eher noch hinter den Formen als in den Formen steckt. Die verschränkten Beziehungsverhältnisse der Gedanken werden nur erst angedeutet, aber noch nicht in ganzer Klarheit enthüllt. Man hat einen Fortschritt, aber man erfährt auch bald, daß er zur Dunkelheit führt. Wenn Peire und viele seiner Vorgänger und Nachahmer mit dieser Dunkelheit sich brüsten, so ist nicht ihre Eitelkeit allein dabei im Spiele, sondern auch das Bewußtsein, daß sie unbetretene Wege wandeln und dem neuen Kunstideal einer philosophischen Dichtung zusteuern. Weil sie klar zu sein noch nicht die Mittel haben — man denke nur an die syntaktische Vieldeutigkeit und Undifferenziertheit zahlreicher proven-

zalischer Satzkonjunktionen! —, so setzen sie ihren Stolz in die Dunkelheit und machen eine Tugend aus ihrer technischen Notlage. Sie sind sich der Vielfältigkeit ihrer Gefühlswelt bewußt, aber sie nehmen das Komplizierte für komplex, das Spitzfindige für tiefsinnig und das Verkünstelte für künstlerisch. Alles haben diese Dichter der dunkeln Stilart *(chantar ab motz serratz e clus)*, um vorwärts zu kommen, versucht. — Vom zähen und geduldigen Kneten und Schmieden der Sätze bis zu den willkürlichsten Luftsprüngen ist es ein rastloses Suchen und Versuchen. Es ist die mühsame Vorbereitung des Danteschen Stiles. Man muß ein oberflächlicher und bequemer Literarhistoriker sein, um sich mit dem Bemerken: „Geschmacksverirrung!“ daran vorbeizudrücken.

Es stecken sogar in den gequältesten Liedern dieser Trobadors noch bedeutende dichterische Schätze verborgen. Wie kraftvoll in seiner Herbheit ist das Lied Peires:

> Be m'es plazen
> e cossezen
> qui s'aizina de chantar
> ab motz alquus
> serratz e clus
> que om tem ja de vergonhar.

Trotzig und hart zieht er sich auf sich selbst zurück, stellt sich auf einen Sockel und lehrt uns Meisterschaft in der Beschränkung.

> Ich denk' und mein'
> Bei mir fürwahr
> Und alle weis' ich Euch zurecht:
> Wer viel beginnt,
> Ist wenig wert
> Und seine Sache nieder steht.
>
> Ein Garten fest
> Und wohl verwahrt,

Wo keiner mich bestehlen kann,
Ist bess'r als weit
Und off'nes Feld,
Das ich beschau' und nicht besitz'.

In einer schwerverständlichen, aber wunderbar gedrängten Schlußstrophe spricht sich des Dichters Willen aus, von der Zerstreuung eines eiteln Lebens sich in sich selbst zu sammeln:

Geh's, wie es will,
Nach eignem Sinn
Will ich ein Narr im Leben sein. —
Doch bin ich tot,
So scheltet nicht,
Was ich nun selbst vergessen will.[1]

Es sind kaum zu übersetzende Verse von überraschender Tiefe und Vieldeutigkeit des Ausdrucks. Lange Gedankenreihen liegen hinter einer einzigen Wendung. Der Übersetzer ist in Verlegenheit, welche von den vielen Vorstellungen, die sich in knappen Sprüchen zusammendrängen, er herausziehen soll.

Dieser lapidare Orakel- und Sentenzenstil ist eine Schöpfung der Provenzalen. Hier liegt der Gedanke

[1] Si mal m'en pren,
per eis mon sen
Cug a ma vida folleiar.
Apres ma mort
no'm fass' om tort
d'aquo qu'ieu ai ad oblidar.

Der Sinn scheint mir zu sein: Die Innerlichkeit und die Sammlung, zu der ich mich nunmehr entschließe, mag Euch Torheit scheinen. Ein solcher Tor will ich mein übriges Leben lang — per eis mon sen — gerade kraft meiner Weisheit — bleiben. Nach meinem Tode aber macht mir mein früheres Leben, das ich zu vergessen gewillt bin, nicht mehr zum Vorwurf!

nicht in blasser Klarheit und prosaischer Zerfaserung zutage; er wirkt und lebt in einem bewegten Gemüt und kann nicht anders als unter dunkler und subjektiver Gefühlsfarbe heraustreten. So entstehen Wendungen und ganze Gedichte, die einen gemischten Reiz auf Verstand und auf Phantasie zugleich, ähnlich wie das „Rätsel“, bewirken.

Wie unendlich viel hat Dante in dieser provenzalischen Schule gelernt! Wie viele seiner lyrischen Gedichte könnten nicht ohne weiteres einen Peire d'Auvergne zum Verfasser haben! Und ist nicht die ganze „Komödie“ ein großes, subjektives Lehr- und Liebesgedicht in ähnlich lapidarem Rätsel- und Sentenzenstil?

f) Dante, Peire d'Auvergne und die provenzalischen „Klassiker“.

Ein bemerkenswertes technisches Kunststück des Peire d'Auvergne, das auf die Entwicklung der lyrischen Formen von nachhaltigem Einfluß war und auch von Dante studiert wurde, ist das winterliche Minnelied:

De josta 'ls breus giorns e'ls loncs sers.

Der Gegensatz zwischen der erstorbenen Natur in der kalten Jahreszeit und der trotzig lebenskräftigen Liebe in der heißen Brust des Sängers war ein beliebtes Motiv. Zweimal hat Dante es behandelt.[1] Es entsprach seinem Temperamente ebensogut wie dem seines Meisters. Beide lieben das herbe Glück, sich mit allem, selbst der Natur, in Widerstreit zu wissen. Solche Kämpfe oder Mißtöne

[1] In der Sextine *Al poco giorno* und in der Kanzone *Io son venuto al punto della ruota.* Neben dem Liede Peires mag ihn noch ein ähnliches von Arnaut Daniel: *L'aura amara fa'ls bruoills brancutz,* das er im De vulg. eloq. II, 2 erwähnt, beeinflußt haben und außer dem wohl noch ein anderes Lied des Arnaut: *Can chai la fueilla.*

des Ich mit dem Nicht-Ich pflegte der Trobador in schrillen, seltenen, konsonantisch komplizierten Reimen zu veranschaulichen. So hat sich Peire in seinem Liede von der Winter-Minne die Endungen — *ers,* — *is,* — *ies,* — *eis* als Reime zugemutet. Mit rauhen Lauten wie — *orca,* — *arco,* — *etra,* — *egue,* — *olti,* — *alto,* — *armo* u. dgl. eiferte Dante ihm nach. Diese naive, aber oft sehr wirkungsvolle Technik, die zwischen Lautbild und Seelenstimmung um jeden Preis einen unmittelbaren Zusammenhang haben will[1], läßt auch in der „Komödie", besonders in den *Rime aspre e chiocce* einiger Gesänge des Inferno sich vielfach erkennen. Ja, man trieb es sogar so weit, daß man den Zwiespalt der Seele, besonders eine unerwiderte Liebesleidenschaft, durch Mischung verschiedener Sprachen oder Mundarten in einem und demselben Gedichte (genannt *Descort*) kennzeichnete. Selbst diese Geschmacklosigkeit hat Dante den Provenzalen nachgeahmt - vorausgesetzt, daß ihm die Kanzone *Ai fals ris!* wirklich zugehört.[2]

Sieht man aber von derartigen Quälereien ab, so muß uns die Bewunderung, die man dem obigen Liede des Peire entgegenbrachte, noch heute gerechtfertigt erscheinen. Auch hier wieder eine von Selbstgefühl belebte Reflexion und Lehrhaftigkeit, die sichtlich auf gedrängte, außerordentliche und epigrammatische Formulierung der Gedanken hinarbeitet. Es ist nicht die Stärke der Liebesleidenschaft, noch die psychologische Eigenart der Stimmung, es ist vielmehr der Eifer und die Kraft, womit die Gedanken gepreßt und geschmiedet werden, was dem Liede sein inneres Leben gibt. Hinter

[1] Man vergleiche auch die theoretischen Bemerkungen Dantes im De vulg. eloq. II, 7.

[2] Als Vorbild dürfte ihm der berühmte Descort des Raimbaut von Vaqueiras vorgeschwebt haben.

der formenden Anstrengung des erhitzten Künstlers verschwindet der minnigliche Liebhaber. Nicht *was* er sagt, sondern *wie* er es sagt, wie er es predigt und eindringlichst versichert, ergreift uns. Das Interesse wird hier — vielleicht zum erstenmal in der volkssprachlichen Dichtung — ein ausschließlich künstlerisches und vorwiegend formales, im schlechten sowohl wie im guten Sinne des Wortes. Man bewundert eine siegreiche stilistische Kraft und Behendigkeit in Versen, die unmittelbar an Dante und Petrarca erinnern, z. B.:

Ieu vei e crei e sai qu'es vers
qu'amors engraiss 'e magrezis . . .

Ich seh' und glaub' und weiß, 's ist wahr,
Daß Liebe fett und mager macht . . .

Quar no m'enquier de dir? M'en ven destrics:
Tan tem que·l mielhs lais e prenda·l sordeis;
On plus n'ai cor, mi pens: Car no ten gics?

Was fragt sie mich kein Wort? Ich sorge mich,
Fürcht' gar, statt gut nur schlechter noch zu fahr'n.
Je mehr mich's drängt, bedenk' ich: Laß es sein!

Wie sicher, fest und kühn der Satzbau in:

Qu'anc tant no fui mais coartz ni mendics,
ab qu'ieu la vis alques, aqui mezeis
no·m saubes far de gran paubretat rics!

Und war noch nie so feig und bettelhaft,
Daß nicht — ich durfte sie nur schauen — gleich
Aus tiefem Elend ich mich stärken konnt'!

Eben diese rein formalen Vorzüge hat Dante gewürdigt. Es ist höchst bemerkenswert, daß er die Schmachtenden, die Sentimentalen, die Unmittelbaren, die Anmutigen, die Liebenswürdigen und Humoristen unter den Trobadors, die mehr durch ihr Gemüt als durch ihre Kunst und vor allem durch die natürliche Frische und

Einfalt ihrer Sprache wirken. Sänger wie Wilhelm von Poitiers, Jaufré Rudel, Bernhard von Ventadorn und Peire Vidal völlig beiseite läßt.

Was er am meisten bewundert und in seinem *De vulgari eloquentia* als vorbildlich aufführt[1], das sind Schau- und Pracht-Kanzonen, die glänzend eine große Schwierigkeit überwinden, z. B. das kunstvolle Lied des Aimeric de Pegulhan

Si cum l'albres que per sobrecargar[2]

oder die feine psychologische Analyse des Aimeric de Belenoi

Nuls hom non pot complir adrechamen

oder die spitzfindige Liebeskasuistik des Folquet de Marseille

Tan m'abellis l'amoros pensamen,

wo es heißt:

Drum Dame, lieb' ich euch ganz unvernünftig,
Weil ich euch treu bin und mir selbst Verräter,
Euch fassen möchte und mich selbst nicht halte,
Euch schaden möchte und mir selbst nur schade. . .

oder zwei französische Lieder, die Dante dem geistvollsten Trobador des Nordens, Thibaut dem IV., König von Navarra, glaubte zuschreiben zu müssen.[3] *Hunc gradum*

---

[1] II, 6.

[2] Eine prosaische Übersetzung dieses Liedes gibt Friedrich Diez, Leben und Wirken der Troubadors, Zwickau 1829, S. 429 f.

[3] Eine treffliche Charakteristik Thibauts gibt G. Gröber im Grundriß der roman. Philologie Bd. II, 1, Straßburg 1902, S. 682 ff. Übrigens scheint Dante die nordfranzösischen Trobadors so gut wie gar nicht gekannt zu haben. Die provenzalischen Texte findet man beisammen bei Monaci, Testi romanzi per uso delle scuole: Poesie provenzali allegate da Dante nel De vulg. eloq., Rom 1903.

constructionis excellentissimum nominamus! ruft Dante begeistert aus. Das ist, meint er, im Grunde dieselbe edle, kunstgerechte und regelmäßige Stilart, wie wir sie bei den Alten bewundern: bei Virgil, Ovid, Statius und Lucan und bei Prosaikern wie Livius, Plinius, Frontin und Paulus Orosius.

Durch diesen Hinweis auf die Alten könnte man sich versucht fühlen, auch bei den Provenzalen schon, ähnlich wie in der modernen Dichtung, eine romantische und eine klassische Schule zu unterscheiden. Natürlich lassen sich diese Begriffe in unserem Falle lediglich auf das Temperament und auf den Stil der Sänger, nicht etwa auf ihre Stoffe anwenden, wollen also nur eine psychologische und eine ästhetische, aber keine kulturgeschichtliche Bedeutung haben.

Dabei braucht sich aber die psychologische Bedeutung mit der ästhetischen durchaus nicht zu decken. Psychologisch betrachtet, dürften wohl sämtliche Trobadors mit verschwindenden Ausnahmen Romantiker sein, d. h. geteilt, zwiespältig, kompliziert, sentimental und in irgendeiner Weise gestört in dem natürlichen Gleichgewicht ihres Gefühlslebens. Höfisches Minnewesen und ritterliche Weltanschauung sind von Hause aus etwas Unnaives und nichts weniger als Klassisches. Jedoch, auch die schrullenhaftesten Gefühle noch erlauben, je nach der Eigenart des Künstlers, eine mehr subjektive, unmittelbare, unreflektierte, spontane, zufällige, nachlässige, ungezwungene, kurz romantische Darstellung, oder aber eine mehr künstlerische, künstliche, durch Geist, Witz, Verstand und Reflexion durchleuchtete, objektivierte, geregelte und ausgefeilte, also klassische Bearbeitung. In diesem ästhetischen Sinne dürfen wir einen Dichter wie Peire d'Auvergne oder Stücke wie die von Dante als Muster zitierten, ohne weiteres zu den klassischen rechnen.

Der König dieser Klassiker, den Dante hoch über alle andern gestellt hat, ist Arnaut Daniel. Andere aber meinten, dem Giraut (Gerardus) von Bornelh gebühre die Krone. Dante entscheidet sich durch den Mund seines poetischen „Vaters", Guido Guinizelli, feierlichst für Arnaut:

Oh, Bruder, sprach er, dieser, den ich dir
Bedeute — und er wies auf einen Geist —,
Der war der größte Schmied der Muttersprache.
Die Minnesinger, die Romanenschreiber,
Er hat sie all besiegt, was auch die Toren
Vom Vorrang ihres Limousiners schwatzen.[1]
Sie achten nur den Ruf und nicht die Wahrheit
Und darauf gründen sie die eig'ne Meinung,
Anstatt nach Kunst und Grund erst lang zu fragen.[2]

Um ein Geschmacksurteil Dantes, das mit solcher Bestimmtheit der herrschenden Meinung entgegentritt, zu verstehen, müssen wir uns bemühen, die künstlerische

[1] Giraut von Bornelh, der in Essidueil geboren war, galt als der Limousiner par excellence. Die Trobadorbiographie (verfaßt am Ende des 13. Jahrhunderts), auf die hier Dante offenbar Bezug nimmt, bezeichnet ihn als den „besten Trobador unter allen, die vor ihm lebten und nach ihm kamen. Deswegen nannten ihn den Meister der Trobadors und nennen ihn noch so alle diejenigen, die sinnreiche mit Liebe und Weisheit geschmückte Ausdrücke verstehen." An einer andern Stelle der Biographien wird erzählt, daß Giraut seinen Vorgänger Peire d'Auvergne übertroffen habe. Vgl. A. Kolsen, Guiraut von Bornelh, der Meister der Trobadors, Bd. I der romanischen Abteilung der „Berliner Beiträge", Berlin 1894. Wir haben eine Reihe sicherer Anzeichen dafür, daß Dante die Trobadorbiographien gelesen hat. — Vermutlich durch Dantes Urteil beeinflußt, hat später auch Petrarca den Arnaut Daniel höher als alle andern Trobadors gestellt. Trionfi, III, 40 ff. Ausg. Carl Appel, Halle 1901, S. 210 ff.

[2] Purgat. XXVI, 115 ff.

Eigenart des Giraut sowohl wie die des Arnaut zu erfassen. Beide haben Dantes Dichtung tief, und jeder nach einer andern Richtung hin entscheidend beeinflußt.[1]

g) Giraut von Bornelh.

Girauts Dichtungen fallen etwa in die Jahre 1165—1195. Anfangs und offenbar unter dem Einfluß des Peire d'Auvergne gefiel er sich in der dunkeln Manier. Die Biographie erzählt uns, er sei ein gelehrter Sänger gewesen, und, fährt sie fort: „Seine Lebensweise war so, daß er den ganzen Winter in der Schule zubrachte und lernte und den ganzen Sommer die Höfe besuchte". Es läßt sich demnach erwarten, daß, wie bei den meisten Trobadors, auch bei ihm das konventionelle Element einen breiten Raum einnimmt. Auf diesem grauen Hintergrunde der üblichen Minnedienerei und des kunstgerechten Meistersanges die Umrisse einer künstlerischen Eigenart zu erkennen, kostet Mühe.

Aber selbst in der Nachahmung der dunkeln Mode noch scheint Girauts Temperament sich zu verraten. Es ist nicht, wie bei Marcabru die Bitterkeit, nicht wie bei Peire die Gepreßtheit der Stimmung, es ist auch nicht das Ringen mit dem Gedanken, noch die innere Tiefe, ja nicht einmal ein trotziges Selbstgefühl, was ihn zur Dunkelheit führt. Er ahmt zunächst nur äußerlich das

---

[1] Die von Cesare De Lollis, Quel di Lemosi in den Scritti vari di filologia (Festgabe für Monaci), Rom 1901, S. 353 ff., befürwortete Vermutung, daß Dante an der obigen Stelle lediglich von der Liebesdichtung, nicht von der Kunstpoesie überhaupt spreche, scheint mir nur ein sinnreicher Ausweg zu sein. Auf den Stil, nicht auf den Stoff bezieht sich Dantes Urteil. Dabei ist aber zuzugeben, daß die Zurücksetzung Girauts hinter Arnaut noch lange keine Geringschätzung bedeutet und daß der Einfluß des Limousiners auf Dantes Kunst durchaus einwandsfrei von De Lollis erwiesen wird.

Auffallende und Schrullenhafte seiner Vorbilder nach. Daher ihm die Dunkelheit oft zur seichten Trübheit und zur Willkür wird. Verzwickte, halbausgeführte Bilder und unverständliche Anspielungen drängen sich hervor.[1]

Schon frühe muß Giraut gemerkt haben, daß solche Bemühungen seiner Natur nicht entsprachen. Selbst die zwiespältigen Gefühle von Liebeshoffnung und Furcht, die man in dunkeln Versen zu singen pflegte, will er nun in einem leichten Liede, „das jedermann verstehen soll“, erzählen.

Schwerer machen könnt' ich's wohl,
Doch ein Lied hat vollen Wert,
Erst wenn Allen es gehört.
Zürnet nur, ich hab' es gern,
Wenn aus frohem Mund ich hör'
Rauh und hell mein eigen Lied,
Wie man es zum Brunnen trägt.[2]

Diese Gesinnung stimmt schlecht zu einem Dante, der, wie die Novellisten erzählen, außer Fassung geriet, wenn, anstatt eines Musikers wie Casella, ein Eseltreiber oder ein Schmied aus roher Kehle seine guten Verse sang.

Daß nun aber Giraut an einem bestimmten Punkte seiner Entwicklung (vor 1273) endgültig und ein für allemal auf alle Geschraubtheit und Dunkelheit verzichtet habe, kann ich selbst auf seine diesbezügliche Auseinandersetzung mit dem Trobador Linhaure (= Raimbaut d'Aurenga) hin nicht glauben.[3] Freilich, von der grundsätzlichen Verehrung der gelehrten Stilart hat er

---

[1] So z. B. in dem Liede „Ans que venha ·l nous fruchs tendres“ S. 10 ff. in „Sämtliche Lieder des Trob. Giraut de Bornelh“, Ausg. A. Kolsen, Halle 1907 und 1908. Leider ist die Ausgabe noch nicht vollendet.

[2] A. a. O., S. 14 ff.

[3] Vgl. A. Kolsen, Berliner Beiträge 1, S. 39 ff.

sich befreit; aber sein launiges Gemüt und eine gewisse sprunghafte Nachlässigkeit dürften auch später ihn noch manchmal zur Dunkelheit des Ausdruckes zurückgeführt haben. Nur war es nicht die feierliche und lapidare Dunkelheit der klassischen Stilisten, sondern eher das scherzhafte Versteckspiel oder die „geniale" Fahrlässigkeit eines romantisch veranlagten Künstlers.

Denn, trotz seiner Studien, trotz seiner Bildung, trotz seiner Verehrung für ritterlichen Brauch und Sitte ist Giraut eine frische Natur. Er hat eine gutmütige, angeborene Liebenswürdigkeit. Das gesteigerte Selbstbewußtsein eines Marcabru, eines Peire, Arnaut oder Dante ist ihm fremd. Obgleich er, der Niedergeborene, eine hochadelige Dame liebt, so fehlt doch seinem Minnedienste alles Heroische. Bescheidenheit, Diskretion und Verschwiegenheit sind die Tugenden, die er am liebsten empfiehlt und deren Übung ihm zwanglos gelingt.

Car pos c'om no pot dir
So cor ni descobrir
Lai on es sos entens
Pauzatz, drechs es niens
Totz als bobans,
C'om pot far en fols mazans.[1]

Und wenn man nicht sein Herz
Der Einen öffnen darf,
Die uns im Sinne liegt,
So ist ein eitel Nichts
Doch alles Spiel
Mit aufgeregter Pracht.

Fast klingt es etwas spießbürgerlich. Dem glänzenden Witze geistreicher Minnevirtuosen gegenüber fühlt sich dieser brave Mensch im Nachteil.

[1] Ausg. Kolsen, S. 28.

Que per us prims entendedors
Me tol paors
E frevoltatz,
Car no cut esser be amatz,
Mans gaps, mans dichs, mans fachs ginhos,
Per qu'eu fora bautz e joios.[1]

Wo hohe Minnediener sind,
Da bringt mich Furcht
Und schwacher Sinn —
Denn weniger glaub' ich mich geliebt —
Um manchen Scherz und Witz und Streich,
Womit ich mich erfreuen könnt'.

Aber er findet sich mit Humor in die Schranken seines Temperamentes. Mit kindlicher Frische und manchmal mit umständlicher Geschwätzigkeit weiß er im Zwiegespräch seinem verschüchterten Herzen zuzureden.[2] Hin und wieder gelingen ihm die weichsten Töne humoristischer Melancholie[3] und ein anmutiges Lächeln über sich selbst.

Wenn er nun gar an seiner Herrin die Züge friedlicher Einfalt und Bescheidenheit preist, so kommen ihm Verse, die an die zartesten Sonette der *Vita nuova* erinnern.

C' umilitatz
Don es chargatz
Sos cors prezatz,
La ten en patz
E'lh ditz: Parlatz!
E: No gaire![4]

Denn Demut hält
Die herrliche
Gestalt umhüllt

[1] Ebenda, S. 46. — [2] Ailas, com mor! Ebenda, S. 6 ff.

[3] Z. B. die Anfangsstrophe: No'm platz chans de rossinhol. Ebenda, S. 96. — [4] Ebenda, S. 36.

Und gibt ihr Ruh'
Und rät ihr: Sprecht!
Doch: Nicht zu viel!

Es ist, noch in steifen Reimen befangen, Beatricens Bild!

Je ungehemmter ein solcher Mensch sich von der klaren Strömung des Volksliedes tragen läßt, desto sicherer fährt sein poetisches Schifflein. Vielleicht das vollendetste, was Giraut geschaffen hat, ist der Morgengesang des Wächters: „Reis glorios, verais lums e clartatz“.[1]

Diese Muse ist zu zart, als daß das viele Denken und Studieren ihr hätte gut bekommen sollen. Sie kann zwar das angeborene Träumen und Sinnieren nicht lassen, aber oft gestattet sie es sich nur in klugen und gequälten Bedingungssätzen.[2]

h) Dante und Giraut.

Hier konnte der junge Dante der *Vita nuova* das Träumen und zugleich auch das Deuteln lernen.

„In einer Frühlingsnacht“, erzählt Giraut, „träumte ich einen Traum, der mich entzückte, von einem wilden Sperber, der sich auf meine Faust setzte und zwar zahm schien, aber nie sah ich einen, der erst so wild war und dann so schmiegsam und zutraulich wurde und sich so gut zur Beize schickte. — Den Traum erzählte ich meinem Herrn, wie man es seinem Freunde tun soll. Er deutete ihn mir auf Liebe und sagte, es könne nicht fehlen, daß ich eine Freundin von hohem Range in Frieden gewinnen würde. ... Jetzt fühle ich Scham

[1] Vinc. Crescini, Manualetto provenzale, 2. Aufl., Verona und Padua 1905, S. 250 f., und C. Appel, Provenzalische Chrestomathie, Leipzig 1902, S. 91, und in ausgezeichneter Übersetzung bei Diez, a. a. O., S. 141 f.

[2] Z. B. Aital chansoneta plana, S. 100 ff. in Kolsens Ausg.

und Furcht, ich weine, wache und seufze und halte den Traum für große Torheit, und glaube nicht an seine Erfüllung. Doch von einem törichten Sinne kann sich ein eitler, stolzer und unmäßiger Gedanke nicht trennen, denn ich sage mir: nach unserer Reise wird der Traum eintreffen, so wie es mir gedeutet wurde."[1] — Manches erinnert hier an den ersten Traum der *Vita nuova*. Nur daß bei Dante auch die dunkelsten Bilder und die fremdartigsten Gleichnisse noch schärfer umrissen sind und fester gegründet in ihrem Zusammenhang.

Girauts Phantasie aber hat etwas Undiszipliniertes; sie scheut den Zwang, geht gern in die Breite und gar ins Triviale. Sie wird, sobald sie neue Wege versucht, unsicher, verwirrt und verliert hinter den Bildern ihren eigentlichen Gegenstand. Wie geschwollen und innerlich haltlos ist z. B. das Bild des belagerten Schlosses in der Kanzone *Can lo glatz e'l frechs e la neus*.[2] Wie zufällig und nachlässig in ihrem Aufbau ist die moralisierende Romanze von den drei Jungfrauen (*Lo doutz chans d'un auzel*)[3] im Vergleich zu dem mächtigen Gefüge der Danteschen Kanzone von den drei symbolischen Frauen: *Tre donne intorno al cor mi son venute*. Wenn zwischen beiden eine Beziehung besteht, so ist es die denkbar blasseste einer gemeinsamen Verknüpfung der Vorstellung von drei weiblichen Wesen mit der Klage über den sittlichen Niedergang der Zeit und sonst nichts.

Giraut war viel zu gutmütig, um mit kraftvoll geschwungener Satire die Mißstände seiner Zeit zu treffen. Er schlägt, wie alle Leute, die nicht verletzen wollen,

[1] Diez, Leben und Werke, S. 136 f., und Kolsen, a. a. O., S. 230 ff.

[2] Ausg. Kolsen, S. 62.

[3] Appels provenz. Chrestomathie, S. 99 ff.

anstatt auf etwas Bestimmtes immer auf das Allgemeine. Daher seine Satire salbungsvoll, predigerhaft, prosaisch, räsonnierend und philiströs wird. Man versteht ohne weiteres, daß es ihm in seiner Zeit und überhaupt in der harten Wirklichkeit des Lebens nicht recht wohl sein konnte. Aber man merkt auch bald, daß er nicht die Kraft hat, sich dafür zu rächen oder sich dagegen zu wehren. Kann doch er selbst den Zweifel nicht unterdrücken, daß sein Tadel und seine Klagen über den Verfall des Ritterwesens ihm und den Andern unersprießlich bleiben. Und siehe, mit erleichtertem Mute setzt er sich darüber hinweg:

E tenh m'a joc
Lor falhimen![1]

Wie brav und gut, aber wie lau und temperamentlos sind neben den Kriegsgesängen eines Bertran de Born die beiden Kreuzzugslieder unseres Giraut![2]

Dante aber hat den Giraut merkwürdigerweise gerade als den Sänger der Tugend am höchsten geschätzt. — Gewiß, die Tugend war vorzüglich derjenige Gegenstand, bei dem der verliebte, verträumte und schelmische Trobador nüchtern, besonnen und ernst genug werden konnte, um nach allen Regeln der Kunst seine Verse zu drechseln, seine Worte zu glätten und seine Sätze übereinander zu bauen. Andererseits aber fühlt er als ehrliche Haut, die er doch wohl gewesen sein muß, genugsam die Vorteile der Tugend, um einigen Fluß in die Trockenheit und einige Farbe in die Blässe des moralischen Lehrgedichtes bringen zu können. Und so mag Dante wohl recht haben, wenn er von dem rein

---

[1] Ausg. Kolsen, S. 84.

[2] Kritisch herausg. von A. Kolsen in der Festschrift zu A. Toblers 70. Geburtstag, Braunschweig 1905, S. 205 ff.

formalistischen Standpunkte des *De vulgari Eloquentia* aus die moralischen Lehrgedichte des Giraut als die regelmäßigsten Musterbeispiele anführt.

Uns aber wird man verzeihen, wenn wir von einem weniger schulmäßigen Standpunkte aus gerade die von Dante gerühmten Dichtungen, insbesondere die Lieder

Per solatz revelhar . . .
Er auziretz encabalhitz chantars . . .

und

Si per mon Sobretotz no fos

zu den schwächeren Leistungen unseres Sängers zählen. In einwandfrei gereimter, schwungloser Prosa wird das Thema *O tempora, o mores!* abgehandelt. Weder mit Entrüstung noch mit Erbitterung, sondern in der Hauptsache nur mit lehrhafter Nörgelei stellt der schlechtgelaunte Sittenrichter dem trüben und verdrossenen Materialismus seiner Zeit den ritterlichen Adel, den Anstand und die Fröhlichkeit vergangener Tage entgegen. Seine spitzen Antithesen, seine verallgemeinernden Übertreibungen sind das unpoetische Erzeugnis eines verstimmten Gemütes oder gar nur rednerische Übung.

Was Dante hier lernen konnte, waren in der Hauptsache nur äußerliche Kunstgriffe, die man besonders in seinen moralischen Kanzonen *(Le dolci rime d'amor, Poscia ch' Amor* und *Tre donne intorno al cuor)* hat wieder erkennen wollen, Redefiguren wie der plötzliche Übergang von der Betrachtung, von der Klage oder vom elegischen Ton zu der Apostrophe, der Übergang vom Minnelied zu der Predigt, die Mischung langer elfsilbiger Verse mit kurzen Sieben- und Fünfsilblern, eine gewisse Beweglichkeit in der Syntax und im Metrum, sowie einige konkrete Bilder und Gedanken — alles in allem eher die Manier als der Stil.

Der Stil Girauts ist eben mehr ein romantischer als ein klassischer, daher er den tieferen Einfluß auf die jugend-

lichen Gesänge der *Vita nuova* und des *stil nuovo*, nicht auf die philosophische Dichtung der Zeit des *Convivio* und des *De vulgari eloquentia* ausgeübt hat.

Die schwärmerische Stimmung, die volkstümliche und träumerische Intonation, wie sie Giraut vorzugsweise in den Eingangsstrophen seiner Liebeslieder oft gefunden hat, erkennen wir wieder in dem mystischen Minnesang des jungen Dante. Und es ist vielleicht kein Zufall, daß auch ihm immer der Anschlag des Stimmungstones in den Eingangsversen am besten gelang. Bei den Provenzalen hat diese nicht eben seltene Erscheinung ihren Grund in der metrischen Technik der Kanzone. In der ersten Strophe war der Dichter noch frei, in den folgenden war er verpflichtet, nicht nur das metrische Schema, sondern auch die Reime der Eingangsstrophe genau zu wiederholen.[1] Die Italiener haben sich, bei der größeren Seltenheit des Reimes in ihrer Sprache, schon von den ältesten Zeiten an nur an die metrische Reihenfolge, aber nicht an die phonetische Identität der Reime von einer Kanzonenstrophe zu der anderen gebunden. Wenn aber Giraut, und ähnlich wie er, auch Dante am Anfang des Liedes glücklicher zu sein pflegen als in dessen Fortsetzung, so mag bei ihnen noch ein besonderer Umstand zugrunde liegen. Sie waren beide geborene Dichter und eben dadurch befähigt, den lyrischen Gehalt bestimmter Gemütslagen auf den ersten Griff zu erfassen. Sie ließen aber auch beide durch ihre Neigung zur Lehrhaftigkeit sich leicht die spontane Selbstentwicklung der poetischen Motive verkümmern. Nur daß bei all dem Dantes Kunst viel weniger fragmentarisch und meist aus einem Stücke mit zielbewußtem Können gearbeitet erscheint.

[1] Nur vereinzelte Trobadors, z. B. Arnaut Daniel, haben sich hin und wieder eine Ausnahme erlaubt.

Die romantische Anregung der Phantasie und die weichen, liebenswürdigen, feinen, humorvollen Herzenstöne, die da und dort fast unbemerkt von Girauts Gesängen ausgehen, sind, eben weil sie einer tieferen Regung angehören, von den Literarhistorikern sowohl wie von Dante selbst, weniger klar erkannt worden, als gewisse rhetorische und metrische Kunstgriffe. Diese lassen sich Stück für Stück erlernen und dementsprechend beobachten.

Im Kunstgriff aber war nun Arnaut Daniel haushoch dem Giraut von Bornelh überlegen.

i) Arnaut Daniel.

Bei Giraut ist der Kunstgriff etwas Fremdartiges und stört; bei Arnaut wächst er aus dem natürlichen Triebe der Dichtung selbst heraus, und als üppig entfaltete Blüte krönt er sie. Alles an Arnaut ist künstlich — sogar die Natur.

Er war so glücklich, in einem Volke zu leben und in einer Zeit zu dichten (ca. 1180—1200) da die künstlerische Technik schon einen hohen, aber noch nicht den letzten Grad der Verfeinerung erstiegen hatte. Auf diese letzte Stufe hat er sie geführt.

„Als Edelmann geboren, als Latinist erzogen, als Spielmann und Poet gelebt.“ So faßt Canello, der verdiente Herausgeber der Arnaut'schen Lieder, das Leben seines Autors zusammen.[1]

Wie Giraut, so soll auch Arnaut einer hochgestellten Dame gehuldigt haben. Wie jener, so empfiehlt darum auch dieser strengste Verschwiegenheit. Ja, er kann sich in den wenigen, im ganzen 17 Liedern, die wir von ihm besitzen, nicht genug tun, die unbedingteste Unter-

[1] La Vita e le Opere del trovatore Arnaldo Daniello, ediz. critica a cura di U. A. Canello, Halle 1883.

werfung unter die allerstrengsten Gesetze des Minnedienstes zu predigen und seine rückhaltloseste Ergebenheit in den Willen und in die Laune der Herrin zu beteuern. Ihm wird erst im Zwang der Mode, erst in der gepreßten Luft der Konvention recht wohl. Nicht genug, daß er seine Liebe verschweigen muß, er will zum Scheine und um die Lauscher zu täuschen, sogar einer anderen Dame huldigen. Die Kundgebungen seines Gemütes sollen in Verstellung und Schein sich bewegen, damit umso reiner und wahrer im innersten Schlupfwinkel des Herzens, seine Liebe bestehe. Ohne mit der Wimper zu zucken, will er die süßesten Qualen unbefriedigter Sehnsucht erdulden. In seinen Weichen gräbt die Begierde, aber er schweigt.

Car si m'art dinz la meola
Lo fuocs non vuoill que s'escanta.

Feuer mag mein Mark durchwühlen,
Möchte nicht, daß es erlösche.

E qui de parlar trassauta
Dreitz es qu'en la lengais morda.

Wer zu weit im Reden eilte,
Muß sich in die Zunge beißen.[1]

Von Recht oder von Gegenseitigkeit kann in der Minne keine Rede sein. Auf Gnade oder Ungnade müßt Ihr Euerer Dame gehören: selbst wenn es ihr gefallen sollte, Euch zu schelten und Euch vorzuwerfen, daß die Franken keine Gascogner sind oder daß ein Schiff gescheitert ist, bevor es den Hafen von Bari erreichte. Wie ein heroischer Büßer und Asket schwelgt Arnaut in der Knechtschaft solcher Minne. Er rühmt sich:

Non sai hom tan sia e Dieu frems
Ermita ni monge ni clerc,
Cum ieu vas cella de cui can . . .

---

[1] Kanzone VIII.

Ja, niemand ist zu Gott so fromm,
Kein Eremit, noch Mönch, noch Pfaff
Wie ich zur Herrin meines Lieds.[1]

Don Quijote, der ritterliche Narr, kasteite und härmte sich, nackend bis aufs Hemd, in der Wüstenei der Sierra Morena, da seine Dulcinea ihm ungnädig erschien. Aber schon viele Jahrhunderte vorher beteuerte Arnaut:

Solang sie zürnend mir erschien,
Hätt' ich in Wüsten büßen wollen,
Wo nie ein Vöglein hauste.[2]

In der Tat, dieser Heroismus der Minne hat etwas Don-Quijoteskes: das ist die konventionelle Lüge, das Hyperbolische, der Widerspruch von Schein und Wirklichkeit. Nur daß Don Quijote diesen Widerspruch fortwährend vergißt und, so deutlich ihn immer sein Knappe darauf hinweist, darüber wegsieht; während Arnaut sich dessen völlig bewußt bleibt und gerade aus diesem Widerspruch die Spannung und das Leben seiner Dichtung gewinnt. In Arnaut sind Don Quijote und Sancho Panza sozusagen noch in einer Seele beisammen. Einerseits prahlt er und rühmt sich als den vollendeten, kunstgerechten Minnediener und *parfait Amant,* andrerseits weist er mit einer Mischung von Eitelkeit und Selbstironie auf das Unvernünftige, Unnatürliche und Närrische seines Treibens hin, z. B. in den Versen, die in der romanischen Minnedichtung geflügelt wurden:

Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura
E chatz la lebre ab lo bou
E nadi contra suberna.[3]

Arnold bin ich, der die Luft ballt,
Den Hasen mit dem Ochsen jagt
Und gegen den Strom hinaufschwimmt.

---

[1] Kanzone XIV. — [2] Kanzone XI. — [3] Kanzone X.

Pathetisch gehobene Leidenschaft, exaltierte Sinnlichkeit, gepreßte Begierde auf der einen Seite, derber Realismus, grotesker und trivialer Naturalismus auf der anderen und, vermittelnd zwischen beiden hin und her, eine klügelnde, ironische und witzelnde Reflexion, das sind, wenn ich nicht irre, die Lebenskräfte der Arnautschen Lyrik. Alles, das Erhabene sowohl wie das Alltägliche, ist in gesteigerten und oft verzerrten Formen bei ihm vertreten. Mehr als in seine Herrin scheint er uns in diesen seinen angeborenen krankhaften Zustand verliebt zu sein. Man könnte sich kaum eine romantischere Seelenverfassung denken. Daß dieser Mensch als sexuell pervers galt und von Dante unter die Sünder wider die Natur versetzt wurde[1] (Purgat XXVI), braucht uns nicht zu wundern.

Und trotzdem, obgleich die Romantik Arnauts bis in sein Geschlechtsleben hineinragt, so ist sein dichterisches Ideal dennoch ein klassisches. Freilich, er hat es nicht immer oder vielleicht niemals erreicht: freilich, es gibt noch viel Sprunghaftes, Dunkles, Launisches in seinen Liedern. Oft kommt es ihm mehr auf den Nachdruck an als auf das Ebenmaß. Oft stehen die entgegengesetzten Elemente seines Stiles: der gelehrte Latinismus und das mundartliche Sprichwort, die Sprache Don Quijotes und diejenige Sanchos unversöhnt nebeneinander. Aber kaum dürfte ein Zweiter vor Dante sich ernster und zielbewußter um den künstlerischen Ausgleich bemüht haben. Was er aus den Feldern seiner Heimat und aus den lateinischen Büchern seiner Schule zusammengetragen hatte, das arbeitete er mit zäher Geduld und Anstrengung ineinander. „Nur selten findet man bei Arnaut, trotz der großen Schwierigkeit seiner Reime und Metren, jene Füllwörter und jene nichtssagenden Längen

---

[1] Vielleicht auf Grund des obszönen Gedichtes Arnauts: Puois en Raimons e'n Turc Malecs.

und Flickverse, deren die Trobadorlyrik voll ist."[1] Ja, Dante hat Recht, und wir verstehen nun den ganzen Sinn seines Urteils:

Der war der größte Schmied der Muttersprache.

Eben weil Arnaut die Kraft in sich fühlt, sie auszugleichen, sucht er die Gegensätze. Nicht weniger als vier von seinen 18 (resp. 17) Liedern behandeln den Kontrast der blühenden Liebe zu der absterbenden Natur in Herbst und Winter. Er schwelgt in den gesellschaftlichen Widerständen, die seiner Leidenschaft begegnen. Wenn Andere ihn nicht hemmen, Lauscher und Schwätzer ihm nicht im Wege sind, so sucht er in selbsteigener Pein seinen Genuß.

Leichte Töne, einfache und benachbarte Reime, flüssige Rhytmen sind ihm zuwider. Neue, reiche, schwierigere Harmonien sucht er auf. Wie kunstvoll und doch wie klar weiß er im Rhytmus das langsamere oder beschleunigte Abschwellen und Anschwellen der Gefühle zu veranschaulichen.

Bona es vida
Pos joia la mante,
Que tals n'escrida
Cui ges no vai tan be;
No sai de re
Coreillar m'escarida,
Que per ma fe
Del mieills ai ma partida.

Gut ist das Leben
Wenn es auf Freude steht.
Andere klagen,
Die nicht so glücklich sind.
In Nichts kann ich
Mein gutes Schicksal schelten.
Mir ist fürwahr
Das beste Los gefallen!

[1] Canello, a. a. O., S. 16.

Anstatt der nahen sucht Arnaut die fernen Reime; erst in der folgenden Strophe läßt er sie ihr Echo finden. Dafür erweckt er ihnen Assonanzen in der Nachbarschaft.

Mit dem höchsten Reichtum des Reimes verbindet er die peinlichste phonetische Genauigkeit desselben. Er enttäuscht das harmoniegewohnte Ohr, er verwirrt es, um es nach längerer Spannung nur desto reicher zu befriedigen und wie in einer geheimnisvollen, allseitigen Symphonie zu wiegen.

Er gilt als der Erfinder der Sextine, einer Form, die man nicht ohne weiteres, wenigstens bei Arnaut nicht, als sinnlose Künstelei verschreien sollte. Der Sinn, den sie hier hat, ist von Canello trefflich analysiert worden: „In der ersten Stanze fehlen die Reime, werden aber durch leichte vokalische und konsonantische Gleichklänge ersetzt: *arma — cambra, oncle — ongla, intra — verga*; in den folgenden Stanzen gehen sie immer wieder dem Trobador im Kopfe herum; er wird von gewissen fixen Ideen, die von den Endworten der Verse getragen sind, heimgesucht: in wechselnder Reihenfolge sucht er sie zu harmonisieren. Er gewöhnt auf diese Weise sich und seinen Leser allmählich an das Gefühl für die verborgene Harmonie, die auch innerhalb der einzelnen Strophen in den Assonanzen steckt. In den drei Versen des Abgesanges gelingt es ihm endlich, all die sechs quälenden Ideen endgültig zusammenzubringen und derart aufeinander zu stimmen, daß es jedem Ohre fühlbar wird. Jetzt ist die Qual der Seele in Gleichklang zu Frieden und Ruhe gelangt.[1]“

---

[1] Fiorita di liriche provenzali tradotte, Bologna 1881, S. 35. Eine metrisch genaue deutsche Übersetzung der Arnautschen Sextine: „Lo ferm voler qu'el cor m'intra“ findet man bei Diez, Leben und Werke der Troub., S. 354 f.

k) Dante und Arnaut Daniel.

Die Sextine ist von mehreren Trobadors und auch von einem geborenen Italiener, Bertolome Zorzi, nachgebildet worden.[1] In italienischer Sprache aber hat zuerst Dante sie wiederzugeben versucht. Ausdrücklich bekennt er sich in diesem Punkte als Arnauts Nachahmer.[2] Und nicht zufrieden, in seinem Gedichte *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* eine regelrechte Arnautsche Sextine geschaffen zu haben, verwickelt er gar das verwickelte Schema zur Doppelsextine *(Sestina rinterzata)* in dem Liede *Amor tu vedi ben che questa donna.* Er will den Meister übermeistern. Er kann es sich nicht versagen, am Ende seiner Kraftleistung auf das Unerhörte, auf die *Novità che non fu giammai fatta in alcun tempo* mit schülerhaftem Stolze zu verweisen.[3] Der virtuose Trobador hatte ein gefährliches Beispiel gegeben, und Dante hat sich, wenigstens zeitweise, bis zu den peinlichsten Gliederverrenkungen durch ihn verleiten lassen.

Wer so durch dick und dünn seinem Lehrer nachläuft, der muß eine starke Vorliebe für ihn haben. In der Tat, man kann sich Dantes Begeisterung für Arnaut schwerlich groß genug denken.

Dazu mag schon ein äußerer Umstand beigetragen haben. Arnaut galt weder zu Hause noch im Ausland als ein Trobador erster Klasse; sein Ruhm war mit der Zeit verblaßt, so daß Dante sich schmeicheln durfte, ihn neu entdeckt und wieder modern gemacht zu haben.

Schon früh muß er mit ihm bekannt geworden sein. Zunächst war es wohl mehr der Inhalt als die Form

[1] Nr. 11 bei Emil Levy, Der Troub. Bert. Zorzi, Halle 1883.

[2] De vulg. eloq. II, 13 u. 10.

[3] Auch im De vulg. eloq. II, 13 rühmt er dieses Gedicht als *novum aliquid atque intentatum artis.*

seiner Lieder, was ihm Eindruck machte. Die strenge Verschwiegenheit des Trobadors, seine Ergebenheit, sein fieberhaftes Schmachten, seine Schüchternheit in Gegenwart der Geliebten, seine Scheu, sie im Liede unmittelbar anzureden, die religiöse Färbung seiner Huldigung, sein Kampf mit den Lauschern und Verleumdern, sein Kniff, zum Scheine einer anderen Dame zu dienen, kurz die ganze krankhafte Steigerung und Überspannung des Minnedienstes hat in der *Vita nuova* ihr Echo gefunden. — Freilich, diesen und ähnlichen Zügen konnte Dante auch in den Liedern und in den Lebensbeschreibungen vieler anderer Trobadors begegnen, z. B. bei Aimeric de Belenoi, bei Bernart de Ventadorn und ganz besonders bei Folquet de Marseille, dessen Leben und Dichtung er mit großer Aufmerksamkeit studiert hat.

An den Ausdrucksformen Arnauts erfaßt er zunächst nur das Augenfälligste, z. B. die Personifikation Amors und die Art, wie dieser dem Minnediener Ratschläge und Befehle erteilt[1], eine künstlerische Fiktion, die in der Lyrik der Provenzalen und der Italiener noch derart vereinzelt war, daß Dante sie umständlich zu rechtfertigen für nötig hielt.[2]

Je mehr er sich nun aber der Zeit des *Convivio* und des *De vulgari eloquentia* näherte, je mehr er auf philosophische Vertiefung, auf bewußte Verfeinerung und sprachliche Zucht, kurz auf Häufung und Überwindung der Schwierigkeiten drang, je entschiedener er sich vom Volkstümlichen und Romantischen hinweg zum Klassizismus und gar zum akademischen Virtuosentum wandte, desto glänzender mußten sich ihm die formalen Vorzüge Arnauts enthüllen, desto mehr mußte er diesen „Meister in der Beschränkung" verehren.

---

[1] Arnauts Kanzone XVI.

[2] Vita nuova 25.

Es ist kein äußerliches Nachäffen, wenn er nun, ähnlich wie Arnaut, zu schwierigen, reichen, doppeldeutigen und weithin verschlungenen Reimen greift; nein, es ist eine innere, künstlerische Verwandtschaft, die ihn mit Notwendigkeit zu dieser Technik treibt. Darum erinnert nicht allein der Strophenbau, sondern die ganze Stimmung und Inspiration gewisser Lieder, und zwar vorzugsweise der „Steinkanzonen" uns immer wieder an Arnaut. Hier stöhnt und bäumt sich in engen gezwungenen Formen und schließlich in der Sextine und und Doppelsextine eine unbefriedigte, derbe, sinnliche Begierde; und gerade hier hat man den stärksten provenzalischen Einfluß beobachtet. Aber in schweren Irrtum gerät der papierkundige Quellenforscher, wenn er nun in diesen Steinkanzonen nichts anderes mehr sehen will als eine rhetorische Übung am Phantom. Nein, wer diese Lieder schrieb, dessen Phantasie war von Liebeswahn gequält und besessen; sein dichterisches Ringen mit sinnlichen Bildern und Gestalten war ein gut Stück stärker und leidenschaftlicher als der literarische Ehrgeiz, mit Arnaut, dem Trobador, zu wetteifern. Erst dadurch, daß Dante in einen ähnlichen Seelenzustand verfallen war wie Arnaut, kam er auf den Gedanken, ihm nachzustreben und die derbste Sprache der Sinne in die gelehrtesten Formen der Kunst zu pressen.

Nur daß der krankhaft gesteigerte Zustand, der bei Arnaut dauernd und sozusagen konstitutionell war, bei Dante als ein vorübergehender aber heftiger Anfall auftritt. Daher auch sein Ausdruck kraftvoller, unmittelbarer, weniger raffiniert, weniger geklügelt und selbstgefällig, und nicht so ironisch wie Arnauts Sprache geraten ist.

In der „Komödie" endlich hat Dante die gequälte Kunst des Trobadors völlig überwunden. Daß die Reimform des großen Gedichtes, die Dantesche Terzine, eine ver-

einfachte Abart der Arnaut'schen Sextine sei, wird man wahrhaftig nicht glauben wollen.[1]

Aber mit Liebe erinnert sich Dante der unschätzbaren Förderung, die er der Kunst des Provenzalen verdankt; er hat ihm die größte Ehre erwiesen, die dem „Schmied der Muttersprache“ zuteil werden konnte: Provenzalisch läßt er ihn, mitten in seinem durch und durch italienischen Gedichte, sprechen. Und was für ein einfaches, klares, liebenswürdiges Provenzalisch! Der qualvolle, krankhafte Bann ist gehoben. Ein sittlich und künstlerisch genesener Arnaut tritt uns entgegen.

Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
Consiros vei la pasada folor,
E vei jausen lo jorn, qu'esper, denan.
Ara us prec, per aquella valor,
Que vos guida al som d'esta escalina,
Sovenha vos a temps de ma dolor![2]

Bin Arnold und ich singe unter Tränen,
Mit Reue denk' ich des vergangnen Wahns,
Mit Freude blick' ich nach dem Tag der Hoffnung.
Nun aber bitt' ich Euch bei jener Kraft,
Die Euch zum Gipfel dieser Stufen leitet:
Gedenkt zur guten Zeit auch meines Schmerzes!

l) Dante und die Technik der Trobadors.

Tiefer als Arnaut hat kein anderer Trobador die Dantesche Kunst beeinflußt. Aber viele andere hat unser Dichter gekannt und studiert. Ja, man darf wohl

---

[1] Giov. Mari, la sestina d'Arnaldo, le terzine di Dante in den Rendiconti del Real Istituto lombardo, Serie II, vol. XXXII, fasc. 15, hat es mit schwachen Gründen und mit halber Überzeugung zu beweisen versucht. Vgl. auch P. Toynbee, Dante Studies and Researches, S. 304 ff.

[2] Purgat. XXVI, 142 f.

annehmen, daß ihm reichere und vollständigere Liedersammlungen vorgelegen haben als uns. Schon deshalb läßt sich der Umfang seiner Kenntnisse mit Sicherheit nicht bestimmen. Außerdem sind die wichtigsten poetischen Motive, die er mit den Trobadors gemein hat, derart verbreitet, daß es gewagt wäre, sie immer auf ein bestimmtes Vorbild zurückzuführen. Auch mag ihm Manches, was Provenzalisch zu sein scheint, durch die Vermittlung italienischer Nachahmer, besonders aus den sizilianischen, bolognesischen und toskanischen Dichterschulen, die er alle gekannt hat, zugeflossen sein. Deshalb wird man nur mit annähernder Wahrscheinlichkeit einzelne hervorstechende Züge in Dantes Kunst und Technik auf provenzalische Quellen zurückverfolgen können.

Man hat z. B. die merkwürdige Mischung von Erzählung und Lyrik in der „Vita nuova" durch Hinweis auf provenzalische Gepflogenheiten zu erklären versucht. Zu besonders schwierigen Liedern gaben die Trobadors Prosaerläuterungen *(razos)*, in denen sie den geschichtlichen Anlaß, die Anspielungen und den Sinn ihrer eigenen oder auch fremder Dichtungen darlegten. Die Verfasser der Trobadorbiographien andererseits suchten die Lieder ihrer Helden durch halb geschichtliche, halb romanhafte Berichte untereinander zu verbinden. So geschah es, daß sich ein besonders schönes oder eindrucksvolles Lied zuweilen wie ein Gipfelpunkt oder Wendepunkt im Leben seines Dichters ausnahm. Demnach wäre, freilich nur in sehr schwankender, zufälliger und unsicherer Weise, die Kunstform der *Vita nuova* in den *Razos* und in den Trobadorbiographien schon vorbereitet.[1]

[1] Freilich, um den Wechsel von Prosa und Vers zu erklären, braucht man die Trobadors nicht zu bemühen, denn die lateinische Literatur des Mittelalters wimmelt von solchen Mischungen.

Selbst die philosophische Kanzone des *Convivio* ruht auf trobadormäßigen Voraussetzungen. Denn auch sie noch erscheint als Gelegenheitsdichtung und sucht, besonders im Eingang und im Abgesang, eine handgreifliche Fühlung zwischen der Person des Verfassers und dem Adressaten oder einem bestimmten Kreise von Hörern herzustellen. Die Art, sich selbst und sein Gedicht beim Publikum einzuführen, ist von den Trobadors erfunden worden.

Die Dichter altfranzösischer Nationalepen standen noch innerhalb ihres Publikums. Da sie dessen Interessen teilten, so brauchten sie nicht künstlich danach zu suchen, noch darum zu werben. Der Stoff war in der gemeinsamen Erinnerung des ganzen Volkes, und die Form sozusagen im Stoffe selbst gegeben. Es war keine Anrede nötig, keine Einleitung, kein Abgesang und überhaupt keine andere Gliederung als die natürliche der Ereignisse. Jeder neue Einsatz bedingte eine neue Tirade. Da nicht der Dichter, sondern seine Hörer über die Gelegenheit entschieden, bei der er zu singen hatte, so war er jeder eigenen Disposition enthoben. Unter solchen Umständen war derjenige der beste Techniker, der sich am geschmeidigsten seinem Publikum anzupassen und hinzugeben wußte, nicht derjenige, der es am stärksten zu sich herzwang. Der unpersönlichen, der naiven, der objektiven und selbstverständlichen Dichtung gehörte der Preis.

Aber je bereitwilliger sich der Sänger aller Persönlichkeit entkleidete, je niedriger er um die Gunst seiner Hörer buhlte, desto tiefer sank allmählich sein Ansehen und seine gesellschaftliche Stellung.

Man lauschte dem Spielmann, aber man verachtete ihn. Er hatte sich gar zu gemein gemacht. — Immer empfindlicher wurde die Scheidung zwischen Dichter und Publikum.

Diese Kluft ist in Südfrankreich durch die Technik

des Trobadors überbrückt worden. Standesgemäß tritt der Trobador seinem Publikum, das er nur noch im Ritterstande sucht, gegenüber. Die Standesgemäßheit bleibt das einzige Zugeständnis, das er seinen Hörern machen muß. Wofern seine Geburt ihn nicht schon als Ritter erweist, so hat er durch ritterliche Gesinnung sich zu legitimieren.

Früher war Alles, und besonders das Gefühlsleben, gemeinsam. Jetzt teilt der Dichter nur das Standesbewußtsein noch mit seinem Publikum. Die objektiven und selbstverständlichen Voraussetzungen der Dichtung ruhen nur noch auf ritterlicher Sitte und Konvention, nicht mehr in den lebendigen Gemeinsamkeitsgefühlen der Religion oder der Nation.

Alles Übrige, alles was nicht durch Rittersitte geboten und gegeben ist, fällt der freien Initiative des Dichters anheim. Er muß das Publikum nun seinerseits erobern. Er darf sich nicht mehr hingeben, noch anpassen. Dem seltensten, dem subjektivsten und persönlichsten Dichter gehört fortan der Preis. Etwas Neues und Unerhörtes, etwas Eigenes muß er bringen. Und da brachte denn der nordfranzösische Hofdichter wunderbare, spannende Geschichten — der Provenzale aber brachte sich selbst. Er stellte sein Ich zur Schau und gab es in den natürlichsten und in den gesuchtesten Wendungen zum Besten.

Für solche Vorstellungen aber bedarf es einer schicklichen und einleuchtenden Gelegenheit, zu der man das Wort ergreift, und es bedarf auch einer bestimmten Adresse, an die man sich richtet. Erst der moderne Mensch hat es allmählich dazu gebracht, ohne Einleitung, ohne besondere Begründung, ohne ersichtliche Adressierung von den Zuständen seiner Seele zu singen und zu sagen und, deß das Herz voll ist, seinen Mund überlaufen zu lassen. Diese Freiheit einer rein lyrischen

und überkonventionellen Kunstform haben uns die Trobadors errungen.

Freilich, auch der Volksgesang quillt unmittelbar aus der bewegten Seele. Dafür ist er aber wesentlich musikalisch und entbehrt der Reflexion. Aus dem Festtaumel des Tanzes bricht er hervor.

Zweifellos haben die Trobadors sich die musikalische Form des volkstümlichen Liedes angeeignet. Aber sie konnten nicht wie der Bauernbursche oder das Mädel geradehinauf zum blauen Himmel singen. Sie mußten einem kalten und entfremdeten Publikum gegenüber sich einführen, sich entschuldigen, sich angenehm und interessant machen. Durch starre gesellschaftliche Schranken hindurch mußte in kunstvollen Windungen der musikalische und lyrische Gehalt eines Dichterherzens sich den Weg in die Öffentlichkeit suchen.

Als feiner Gesellschaftsmensch aber kann ich nur durch Konversation, als geborener Dichter nur durch Gesang meinem Herzen Luft machen. Der Trobador war Hofmann und Dichter zugleich. Seine Kunst trägt somit einen doppelten Charakter. Sie ist halb Konversation, Dialektik, Witz, Geist und Verstand, halb Musik, Lyrik, Gefühl und Stimmung. Aus dieser Mischung und Durchdringung verschiedenartiger Kräfte ist eine überaus reiche und verwickelte Technik entstanden. Es bildeten sich für die mannigfaltigsten äußeren und inneren, gesellschaftlichen und seelischen Gelegenheiten typische Dichtungsformen. Damit war durch Sitte und höfisches Wesen hindurch ein Netz von gangbaren Wegen zwischen dem Gemüt des Trobadors und den Ohren der Ritterschaft angelegt.

So hatte z. B. der Trobador, der etwas auf sich hielt, seine Spielleute oder Sendboten. Er trug sein Lied nicht selbst zu Markte, er ließ es von Anderen singen, wo ihm gefiel. Bei Dante, der gewiß keinen Spielmann zur Ver-

fügung hatte, ist die Übersendung der Kanzonen, wie sie meist in den Schlußstrophen angedeutet wird, zu einer dichterischen Verzierung geworden.[1] Aber die Frage, ob es sich in gewissen Fällen schickt oder nicht schickt, die Dame seines Herzens in direkter Rede anzugehen, oder aber durch Vermittlung eines dritten, und wäre es auch nur Amor in persona, sich empfehlen zu lassen, hatte wohl nicht nur literarische, sondern auch praktische Bedeutung für ihn.[2]

Zugleich mit dem Zeremoniell hat Dante auch einen großen Teil der Dichtungsformen, freilich in italienischer Umarbeitung, von den Provenzalen übernommen: so vor allem die feierliche Kanzone, die Halbkanzone und die *Cobla esparsa* (vereinzelte Kanzonenstrophe oder Spruch), die in Italien schon frühe als *Sonetto* erscheint.[3] Das Sonett diente den Italienern auch zur Abhandlung von Streitfragen und zum Meinungsaustausch, während sich die Provenzalen zu diesem Zweck das *joc partit* geschaffen hatten. Im Tanzliede *(Ballata)* hält sich Dante ebenfalls mehr an die italienische als an die provenzalische Form.

In seiner „Vita nuova", § VI, erzählt er uns, er habe in einem Sendschreiben unter der Form des Sirventes die schönsten Frauen von Florenz, sechzig Namen, darunter an neunter Stelle den Namen Beatricens, aufgeführt. Man hat vermutet, daß diese Jugendarbeit, die uns leider verloren gegangen ist, nach dem Muster ähn-

---

[1] Z. B. Kanzone I, III, IX, X, XI, XII, XIV, XVI, XVII, XX, XXI, Ballata I usw.

[2] Vita nuova 12.

[3] Andere glauben, in dem Sonett eine Dichtungsform rein italienischen Ursprungs erblicken zu müssen. Vgl. T. Casini, Le forme metriche italiane, 2. Aufl., Florenz 1890, und für die provenzalische Metrik Diez, Die Poesie der Troubadours, Zwickau 1826.

licher Gesellschaftsgedichte des Raimbaut de Vaqueiras und des Guilhem de la Tor gebildet war.[1] Unter Sirventes verstand man ein Tendenz- oder Lehrgedicht, das sich in Form und Melodie an berühmte Kanzonen anlehnte, aber meist in verhältnismäßig einfache, feste Strophen gegliedert war. Es gab moralische, politische, satirische, persönliche usw. Sirventese; nur die Liebeshuldigung war ausgeschlossen. Die Italiener aber verstanden im 13. und 14. Jahrhundert vorzugsweise ein erzählendes Zeitgedicht darunter und gaben ihren Sirventesen eine noch einfachere strophische Bildung: z. B. *aa, bb* oder *a bb a, a cc d, d ee f,* oder *a aa b, b bb c,* und dgl. Demnach wäre die Terzinenstrophe der göttlichen Komödie mit ihrem Schema *aba, bcb, cdc, . . . xyx, y.* nichts anderes als eine besondere Form des provenzalisch-italienischen Sirventes, und zwar genauer des *Serventese incatenato.* Es ließe sich also im Sinne der mittelalterlichen Poetik die „Komödie" etwa als ein großes Gefüge von erzählenden, persönlichen, religiösen, moralischen, satirischen und lehrhaften Sirventesen in fester Kettenstrophenform bezeichnen. — Warum sich Dante gerade für den Dreireim, wie er uns in dieser Anordnung vorher nirgends bezeugt ist, entschieden hat, erklärt sich zwanglos aus seiner Vorliebe für die Zahlensymbolik, insbesondere für die heilige Dreiheit.

m) Dante und die Kunstlehre der Trobadors.

Nachdem die Technik der Trobadors einen so hohen Grad der Verfeinerung erstiegen hatte, stellte sich bald als notwendiges Hilfsmittel des Kunstgesanges auch die Lehre von der Technik ein: Grammatik, Reimwörter-

[1] Vg. Scherillo, Alcuni capitoli della biografia di Dante, S. 275 ff., und Fr. Torraca, Le donne italiane nella poesia provenzale, Florenz 1901.

buch, Poetik und dergl. Das künstlerische Bewußtsein erwachte: man fragte nach den Zielen, nach den Aufgaben, nach den Wegen und nach dem Werte der Dichtung. Derartige Kundgebungen einer halb dogmatischen, halb kritischen Kunstlehre werden in Versen und in Prosa etwa vom 13. Jahrhundert ab immer häufiger. Um 1240 entstand die älteste provenzalische Grammatik (*Donat proensal*). Sie wurde in Italien und für Italiener geschrieben. Für eine reine, dichterische Schriftsprache bemühten sich die *Razos de trobar* des Raimon Vidal. Sie sind vermutlich in Catalonien verfaßt, aber bald auch in Italien bekannt geworden.

Ob Dante diese und ähnliche theoretische Versuche der Provenzalen studiert hat, wissen wir nicht. Daß aber durch provenzalischen Geist vor allem sein künstlerisches Bewußtsein geweckt und seine Aufmerksamkeit auf die Fragen der Sprache, des Stiles, des Ursprungs und des Zweckes der Dichtung gelenkt wurde, daran, scheint mir, läßt sich nicht zweifeln.

Dante hat zwar vorzugsweise nur die Trobadors der Blütezeit beachtet. Was in den späteren Jahrzehnten, etwa nach den Albigenserkriegen in provenzalischer Sprache noch gesungen wurde, ist ihm — Sordello ausgenommen — ziemlich fremd geblieben. Aber schon bei den ältesten Sängern, schon bei Raimbaut von Aurenga, Peire von Auvergne und fast allen anderen konnte er einem geweckten Kunstbewußtsein und einer freilich noch sehr subjektiven Erörterung ästhetischer Werturteile begegnen.

Jedenfalls zeigt er sich in der *Vita nuova* noch stark von der trobadormäßigen Auffassung der Dichtkunst beeinflußt. Der Erste, der in der Sprache des Volkes kunstgemäß dichtete, meint er, habe es getan, um sich seiner Dame, die kein Latein konnte, verständlich zu machen. Frauenhuldigung scheint ihm der eigentliche Zweck und

Gegenstand der volkssprachlichen Dichtung zu sein.[1] Die ganze Unterhaltungs- und Belehrungsliteratur des Mittelalters bleibt unbeachtet; nur den höfischen Minnesang des Trobadors läßt Dante gelten. Aber, indem er die ästhetische Frage nach den rednerischen Freiheiten, die einem Trobador erlaubt sind, erörtert, stellt sich ihm unmittelbar neben und über den mittelalterlichen Minnesänger *(dicitore d'amore)* der antike und klassische Poeta als maßgebendes Vorbild.

So berührt sich, vielleicht hier zum ersten Mal, das Kunstbewußtsein und die Kunstlehre des Trobadors mit der Poetik und Rhetorik der Renaissance.

Im *De vulgari eloquentia* endlich hat Dante die Kunstlehre der Trobadors mit der des Horaz und Cicero zu einem philosophisch vertieften System vereinigt. Haushoch steht diese wissenschaftliche Prinzipienlehre über dem dogmatischen Regelkram jener „Liebesgesetze“ *(Leys d'Amors)*, in denen die provenzalische Meisterschule zu Toulouse etwa fünfzig Jahre später ihre grammatischen, metrischen und stilistischen Vorschriften niederlegte.[2]

Aber beide Traktate haben ihre älteste Wurzel in dem Kunstbewußtsein der Trobadors. Die Trobadors sind innerhalb der volkssprachlichen Kreise des Laientums die Ersten gewesen, in denen künstlerische Individualität, Kunstinteresse und Kunstkritik sich geregt haben. Ohne ihren Vorgang wäre auch ein Dante nicht zu seinem klassischen Kunstideal und nicht zu seinem italienischen Virgilio gekommen.

n) Folquet, Bertran, Sordello u. a. in der Geschichte und in der „Komödie“.

Wie hätte nicht die eine oder andere von den künstlerischen Individualitäten der Trobadors in einer so reichen

[1] Vita nuova, § 25. — [2] Vgl. Trabalza, Storia della gramm. ital. Mailand 1908, S. 22 ff.

Sammlung menschlicher Charakterköpfe wie Dantes „Komödie“ als Prachtexemplar figurieren sollen? Denn nicht nur im Liede, auch im Leben hat der Trobador, keck und frisch, seine Eigenart ausgeprägt. Was etwa noch fehlte, um zum ganzen Kunstwerk sein Dasein zu gestalten, das hat zuweilen schmuckvoll die Trobadorbiographie ergänzt. Nach dieser Vorlage, aber mit der Freiheit des Meisters, zeichnet Dante die Züge des Folquet de Marseille, Bertran de Born und Sordello.

Folquet de Marseille.

Folquet, der im *De vulgari eloquentia* nicht mit Unrecht als klassischer Formenkünstler gepriesen wird, leuchtet als vollendeter Minnediener, als *letizia* und *preclara cosa* im dritten Himmel des Paradieses.[1] Ähnlich und als einen Mann von schöner Erscheinung preist ihn auch die Biographie.[2] Wie er nacheinander drei verschiedenen Damen gehuldigt hatte, so erzählt er nun unter dreifachem Gleichnis (Dido, Phyllis und Iole) seinen irdischen Minnedienst. In umständlichen geographischen Angaben umschreibt er den Schauplatz seines bewegten Lebens. — Als Kaufmannssohn geboren, hat er sich bis zu der Würde des Bischofs aufgeschwungen, vom weltlichen Treiben im Jahre 1195 sich in ein Kloster zurückgezogen, und ist als hochberühmter Mann gestorben. — All das faßt Dante zusammen in die Verse:

Hier siehst du, wie der Mensch sich heben soll,
Ein zweites Leben aus dem ersten schaffend!

Vermutlich bald nach seinem Eintritt in das Kloster verfaßte Folquet ein reuevolles Lied, wo es heißt: „Stets habe ich die Bitterkeit geliebt und meine Freude in der

[1] Par. IX, 37—42 und 67 ff.

[2] Histoire gén. de Languedoc, Toulouse 1885, Bd. X, S. 289.

Habsucht gehabt; begierig habe ich gesammelt und nicht immer auf rechtem Wege, begierig habe ich fremdes Gut an mich gerissen und nicht erwogen, wem es gehörte.“[1] Und siehe, auch der Folquet des Paradiso eifert gegen die Habsucht.

Als Bischof hat er den Kreuzzug gegen die Albigenser gepredigt, und als seliger Geist fordert er zu der Fahrt nach Palästina auf. Wie sich sein Leben vom Minnedienst zum Ketzerkreuzzug bewegte, so steht er nun in Dantes Paradies zwischen Cunizza, der Freundin des Trobadors Sordello, und Rahab, der Helferin im heiligen Krieg.[2] Ganz verständlich wird uns diese Gestalt erst durch das Studium der Quellen.[3] Sie ist von Dante eher historisch als dichterisch aufgefaßt und abgezeichnet.

Bertran de Born.

Um so lebensvoller erscheint in dem höllischen Kreise der Zwietrachtstifter Bertran de Born.[4] Er ist unter allen Trobadors der natürlichste, der kraftvollste, der derbste: zu Girauts Zartheit und Arnauts Künstlichkeit ein doppeltes und tüchtiges Gegengewicht. Darum steht er im *De vulgari eloquentia* dem ersten als dem Sänger der Tugend und dem zweiten als dem Sänger der Liebe. Er, als der hervorragendste Sänger der Waffen gegenüber. Er beschließt und vollendet in Dantes Werturteil die Dreiheit der mustergültigen Trobadors.

Auch heute noch muß man ihm seine Sonderstellung gewähren; denn von allen Provenzalen hat kaum ein

---

[1] Diez, Leben und Werke, S. 250 f.

[2] Josua, Kap. 2.

[3] Für weitere Einzelheiten vgl. N. Zingarelli, La personalità storica di Folchetto di Marsiglia nella „Commedia“ di Dante, Bologna 1899.

[4] Inferno XXVIII, 113 ff.

zweiter das Konventionelle und das Reflexive so streng aus seiner Dichtung verbannt. Schmachten und Klügeln ist seine Sache nicht. Es fehlt ihm somit das wichtigste Kennzeichen des Trobadors. Und, was damit zusammenhängt, die reiche Technik der Kanzone verschmäht er. „Er war ein guter Sirventesendichter und hat in seinem Leben nur zwei Kanzonen verfaßt", erzählt uns die Biographie. Seine Sirventese aber, soll der König von Aragon gesagt haben, seien die richtigen Ehemänner zu Giraut de Bornelhs Kanzonen.[1]

Immer weiter entfernte sich der süßliche Minnesang von der Wirklichkeit, er erstarrte zum schulmäßigen Gesellschaftsspiel, oder er verflüchtete sich in religiöse Mystik. Bertrans Dichtung aber wurzelt im Erdreich. Sie verbreitet einen scharfen Geruch von Eisen und Blut. Sie ist zu persönlich und zu gelegenheitlich um klassisch, aber auch gar zu naiv und urwüchsig um romantisch zu heißen. Wären uns die Erläuterungen zu seinen Sirventesen nicht erhalten, wir verständen sie nicht. Und wäre seine Gesinnung so tierisch und roh, wie er prahlend versichert, wir verabscheuten ihn. Aber er hat nicht alle Schlachten, die er verherrlicht, ausgefochten, nicht alle Greuel, die er rühmt, begangen. Ja, er ist, offenbar schon viele Jahre vor seinem Tode (etwa 1215), als braver Mensch ins Kloster gezogen. Und war er auch ein verwegener und rauflustiger Kumpan, so hat er doch mit seinem Schwerte heftiger gerasselt als dreingeschlagen. Mehr als die Sache freut ihn am Kriege das Schauspiel und der Apparat.

Mich freut es, wenn die Plänkler nahn
Und furchtsam Mensch und Heerde weicht,

[1] Poésies complètes de Bertr. de B. édit. A. Thomas, Toulouse 1888, und A. Stimming, Bertr. de B., Halle 1879 und 1892.

Mich freut's, wenn sich auf ihrer Bahn
Ein rauschend Heer von Kriegern zeigt;
Es ist mir Augenweide,
Wenn man ein festes Schloß bezwingt,
Und wenn die Mauer kracht und springt,
Und wenn ich auf der Heide
Ein Heer von Gräben seh' umringt,
Um die sich starkes Pfahlwerk schlingt . . .

Nicht solche Wonne flößt mir ein
Schlaf, Speis' und Trank, als wenn es schallt
Von beiden Seiten: „drauf hinein!“
Und leerer Pferde Wiehern hallt
Laut aus des Waldes Schatten,
Und Hilferuf die Freunde weckt,
Und Groß und Klein schon dicht bedeckt
Des Grabens grüne Matten,
Und mancher liegt dahin gestreckt,
Dem noch der Schaft im Busen steckt.[1]

[1] Die Übersetzung ist von Diez, Leben und Werke, S. 188 f. Nur schwer entschließt man sich, dieses echt Bertransche Lied dem Bertran abzusprechen. Doch steht seine Verfasserschaft nicht ganz außer Zweifel. Man lasse sich zum Ersatz ein anderes Beispiel, das ihm Niemand streitig macht, gefallen. Es steht bei Diez S. 210:

Ist friedlich alle Welt gestimmt,
Gnügt mir ein Fuß breit Land zum Zwist:
Mög er erblinden, der mir's nimmt,
Wenn auch die Schuld mein eigen ist!
Friede tut mir leid,
Ich bin für den Streit;
Sonst kein Glaubenssatz
Findet bei mir Platz . . . .

Ein andrer baue Heiden an,
Ich bin bedacht nur früh und spät,
Wie ich Geschosse sammeln kann
Und Pferde, Schwerter, Kriegsgerät:
Das ist mein Revier,
Angriff und Turnier . . .

Wie der italienische Condottiere aus der Feldschlacht eine Art Kunstgewerbe gemacht hat, so ist Bertrans Begeisterung für Fehde und Blutvergießen eine vorwiegend ästhetische. Man hat ihn treffend den Condottiere der Dichtung genannt.[1] Nicht daß er etwa eine beschauliche, abgeklärte Kunst der Schlachtenmalerei geübt hätte. Nein, seine Phantasie wirft sich mitten hinein ins Getümmel. Sie schildert den Krieg nicht, sie schürt ihn, hetzt auf beiden Seiten, wühlt und schreit, um dann wie eine jubelnde Flamme aus der Wut des Zusammenpralls emporzuflattern. Nicht wie ein Maler, wie ein Brandstifter weidet sich seine Muse an Zerstörung und Flamme. Sie ist ganz Bewegung, Handlung, Leidenschaft. Daher auch die Sprache gewalttätig, roh, beleidigend und unmittelbar die Dinge anfaßt. Sache und Name, Bild und Vorstellung sind sozusagen ein und dasselbe. Symbolisch ist diese Kunst wahrhaftig nicht. Man wäre versucht, sie durch und durch naturalistisch und impressionistisch zu nennen, wenn diese Ausdrücke uns nicht immer gleich an eine malerische Kunstart erinnern wollten. Bertrans Naturalismus aber ist agitatorisch. — Während jedoch die meisten Agitatoren zur Rhetorik getrieben werden, bleibt dieser Trobador verhältnismäßig, d. h. für einen Redner und Wiegler, sehr naturwahr und aufrichtig. Seine Übertreibungen sind keine Hyperbeln, seine Bilder keine Metaphern, seine Vergleiche keine Gleichnisse. Wenn auch nicht sein äußeres, so doch jedenfalls sein inneres Leben deckt sich mit seinen Worten. Der Tatsachengehalt seiner Gedichte mag bezweifelt werden, ihr Gefühlsgehalt ist echt wie Gold und genau erlebt und empfunden so, wie die Form ihn gibt.

---

[1] Condottière poétique, der Ausdruck stammt von A. Thomas, der ihn freilich in anderer Absicht geprägt hat.

Kein Wunder, daß ihn schon die Zeitgenossen, die Trobadorbiographie, die Novellenbücher und schließlich auch Dante beim Wort genommen haben. Man hat ihn tatsächlich für den gefährlichen und wilden Menschen gehalten, als den er sich selbst empfand und darstellte, der er aber nicht war. Man hat seine Dichtungen und Wollungen wie wenn es Handlungen wären bewertet. Seine höhnenden und hetzenden Lieder und Niemand anders machte man verantwortlich für die Auflehnung des jungen Heinrich gegen den Vater, Heinrich II. von England (1182/83). In seinen Sirventesen erblickte man die Ursache zahlloser Streitigkeiten und Kriege. Eben darum büßt in des Dichters Hölle der Dichter für die gedichteten Sünden seiner tatendurstigen Phantasie.

Und hör', damit du es von mir berichtest:
Bertran von Born bin ich, derselbe, der
Den bösen Rat dem jungen König gab.
Empörung schürt' ich zwischen Sohn und Vater.
Achitophel hat zwischen Absalon
Und David bösartiger nicht gestichelt.
Weil ich so nahverbundne Menschen trennte,
Drum trag ich Armer mein Gehirn getrennt
Von seinem Lebensquell in diesem Rumpf.
So ist Vergeltungsrecht an mir vollbracht.[1]

Ein Dichter, der mit so elementarer Wucht und gleichsam als unbearbeiteten Rohstoff seine Gefühle und Vorstellungen herausschleudert, wird schwerlich eine nennenswerte Technik besitzen. Wenn trotzdem Bertrans Verse hinlänglich korrekt sind, so beweist das nur, wie hoch in seiner Zeit und in seinem Publikum die Voraussetzungen und die Forderungen der Kunstmäßigkeit gestiegen waren. Ein origineller Techniker aber ist Bertran nicht gewesen. Dementsprechend hat er auch auf die

[1] Inf. XXVIII, 133 ff.

Dantesche Technik keinerlei bemerkenswerten Einfluß zu gewinnen vermocht — es sei denn, daß man selbst das Rohe und Primitive als technische Errungenschaften gelten lasse. So ist es vielleicht mehr als ein bloßer Zufall, daß gerade der 28. Höllengesang, gerade die Schilderung des Bertranschen Sündenkreises, mit einer Redefigur, die dem Bertran besonders teuer war, eröffnet wird.

Bertran liebte es nämlich, durch quantitative Häufung verwandter Bilder oder Vorstellungen eine Art dichterischer Massenwirkung zu erzielen. Es ist eine kindliche und derbe Veranschaulichung des Großen oder Erhabenen. In manierierter Weise auf die Spitze getrieben erscheint sie in dem Liebesliede *Domna, pois de mi nous chal*, wo es heißt:

„Da ich aber keine Euresgleichen finde, keine so schöne, die zugleich so hochgesinnt, deren edle Gestalt so freundlich, von so reizender Haltung, noch so fröhlich, deren Ruhm so gegründet wäre, so will ich mir von jeder andern einen schönen Zug erbitten und mir eine zusammengesetzte Dame schaffen, in welcher ich Euch wiederfinde“.[1] Das berühmte Klagelied auf den Tod des Prinzen Heinrich von England beginnt:

> Wenn alle Qualen, Tränen, alles Leid,
> Der Kummer, der Verlust, die herbste Pein,
> Die man gefühlt in dieser Zeitlichkeit,
> Versammelt wären, schienen sie noch klein
> Beim Tod des jungen Herrn von Engelland.[2]

---

[1] Diez a. a. O., S. 185.

[2] Diez a. a. O., S. 204. Freilich hat man gerade dieses Lied dem Bertran abzusprechen gesucht. Vgl. M. Scherillo, Bertr. dal Bornio in der Nuova Antol., Rom 1897, Hefte des August und Sept., sowie De Lollis im Bollettino d. soc. dant. V. 69 ff.

Und ähnlich möchte Dante, um einen Begriff von dem Strafort der Zwietrachtstifter zu geben, alle Greuel zahlloser historischer Schlachtfelder zusammenhäufen.[1]

Aber weniger auf derartige einfache und naheliegende Kunstgriffe, als vielmehr auf die seelische Eigenart der Bertranschen Dichtung kommt es uns an. Sie muß wie eine derbe und gewaltige Naturerscheinung, nicht wie ein ästhetischer Faktor auf Dante gewirkt haben. Was ihn anzog, war eher die Persönlichkeit als der Künstler. Darum erinnert sich Dante auch an der richtigen Stelle und in der richtigen Umgebung, in dem großartigen Reiche greuelhafter Zwietracht, des merkwürdigen Mannes. — Hat er doch ein Stück von dieser Gewaltnatur in seinem eigenen Fleisch und Blut. Während er ganz in den dämonischen Anblick Bertrans versunken ist, droht ihm aus der Ferne sein eigener Großonkel, der fürchterliche Geri del Bello.[2] — Aber auch für die edle, hochgesinnte und freigebige Seite Bertrans ist er nicht blind gewesen.[3]

Ob und inwiefern Dante durch Bertrans Sirventese zu seiner politischen Satire angeregt wurde, wird sich kaum entscheiden lassen. An persönlicher Bitterkeit, an Hohn und Sarkasmus bleibt er hinter dem Trobador nicht zurück. Vielleicht hat gerade dieses Vorbild ihn zu der Heftigkeit des Tones ermuntert. Aber der egoistische, unphilosophische und willkürliche Zug in Bertrans politischen Kundgebungen, kurz der Mangel an Idealität mußte ihn immer wieder abstoßen.

Hier mögen andere Trobadors, besonders die kaiserlich und ghibellinisch gesinnten, z. B. Aimeric von Pegulhan, Guilhem Figueira, Folquet de Romans, Peire Cardenal und Bertolome Zorzi, ihm näher gestanden haben.

---

[1] Inf. XXVIII, 7 ff.

[2] Inf. XXIX, 18 ff. — [3] Convivio IV, 11.

Diese vor allem haben das römisch-deutsche Kaisertum mit jenem romantischen Dichterglanze umgeben[1], der in der „Komödie“ sich widerspiegelt.

Sordello.

Der wahre politische Trobador aber ist in Dantes Augen der Landsmann Virgils, Sordello von Mantua (etwa 1200—1270). Merkwürdigerweise jedoch weiß ihn die Trobadorbiographie nur als abenteuerlichen Minnediener und als gewandten Hofmann zu rühmen. Auch wir finden unter mehr als vierzig Gedichten, die uns von ihm erhalten sind[2], nicht mehr als drei bis vier politischen Inhalts. Betrachten wir Sordellos Dichtung nun gar auf ihre literarische Stellung und Bedeutung hin, so scheint uns das Denkmal, das ihm Dante gesetzt hat, noch weniger gerechtfertigt. Sordellos Minnegesang hat bei aller Leichtigkeit, Flüssigkeit und Zartheit etwas Abgeblaßtes. Man hat ihm zahlreiche Anlehnungen an Peire Vidal, Bernart de Ventadorn, Giraut de Bornelh und Andere, die vorzugsweise der volkstümlichen und romantischen Richtung zugehörten, nachgewiesen. Verhältnismäßig neu erscheinen uns bei ihm eher die Gedanken als die Form: insofern er nämlich als einer der Ersten die keusche und übersinnliche Frauenminne predigt und in gewissem Sinne die Auffassung des *dolce stil nuovo* vorbereitet. Aber gerade diese Zimperlichkeit paßt erst recht nicht zu der trotzigen Sordellogestalt im Purgatorio.[3] Solche Widersprüche haben zu der Ver-

[1] Vgl. C. Appel, Deutsche Geschichte in der provenzalischen Dichtung, Breslauer Rektoratsrede 1907.

[2] Cesare De Lollis, Vita e poesie di Sordello di Goito, Halle 1896, und G. Bertoni, Nuove rime die Sordello di Goito im Giornale storico della letterat. ital. Bd. 38, 1901.

[3] Purg. VI. 58 ff.

mutung geführt, der Dantesche Sordello habe mit dem historischen Trobador überhaupt nichts zu tun.

Allein, das Zeugnis des *De vulgari eloquentia* erlaubt keinen Zweifel. Dort ist von einem „Sordellus de Mantua . . . tantus eloquentiae vir“ die Rede, der nicht nur in der Dichtung, sondern auch in der Umgangssprache die minderwertige Mundart seiner engeren Heimat verschmäht haben soll.[1] Damit kann doch wohl nur der Trobador gemeint sein, der, wie wir zuversichtlich wissen, den größten Teil seines Lebens im Auslande zubrachte und erst als alter Mann wieder nach Italien kam.

Sehen wir genauer zu, so liegt tatsächlich die ganze Originalität, die ganze Eloquentia dieses Sordello in der persönlichen, politischen und moralischen Satire. Ja, ein einziges von all seinen Liedern, aber allerdings das merkwürdigste, hervorragendste und berühmteste, so scheint es, ist ausschlaggebend für Dante geworden: die Totenklage auf den provenzalischen Ritter Blacatz.

> Beweinen Herrn Blacatz will ich in klarem Lied!
> Verstört und schwer ist mir das Herz aus gutem Grund.
> Denn einen Freund und Herrn verlor ich nun in ihm.
> Und alles Rittertum ging hin mit seinem Tod.
> Ein tödlicher Verlust, daß ich verzweifeln muß,
> Ihn je ersetzt zu sehn, es sei denn etwa so:
> Des Toten Herze nehmt, zu essen gebt davon
> Der feigen Ritterschaft, so wird sie neu beherzt.[2]

Und nun ergeht an die bedeutendsten Fürsten Europas: an den Kaiser, an den König von Frankreich, von England, von Kastilien, von Aragon, von Navarra, an den Grafen von Toulouse und an den der Provence der höh-

[1] Freilich ist der betreffende Passus des De vulg. eloq. (I, 15) einer der strittigsten. Vgl. Giornale storico, a. a. O., S. 298 ff.

[2] Das Original in der Ausg. De Lollis, S. 153 ff.

nische Ratschlag, sich ein tüchtiges Stück von dem tapferen Herzen des Ritters Blacatz zu Gemüte zu führen.

Aus diesem einzigen Liede heraus hat Dante sich seinen idealen Sordello geschaffen, seine „anima lombarda, altera e disdegnosa". Der Trobador, der alle gekrönten Häupter Europas als unbeherzte Feiglinge in seiner Dichtung Revue passieren ließ, wird in Dantes Purgatorio zum kritischen Führer durch das Tal der nachlässigen und pflichtvergessenen Fürsten.

Aber die Totenklage auf Blacatz hat nicht etwa als künstlerisches Vorbild, sondern lediglich als Gelegenheit oder Anlaß gedient. Zwei fast zufällige geschichtliche Daten: die Tatsache, daß Sordello bei Mantua, der Heimat Virgils, geboren war und daß er einen satirischen Fürstenspiegel geschrieben hatte, genügten dem Dichter der „Komödie", um durchaus frei, d. h. den eigenen dichterischen Gesetzen seines „Poema sacro" gehorchend, eine der bedeutungsvollsten und lebendigsten Gestalten zu entwickeln.[1] Wie sich der romantische Sordello in ehrfurchtsvoller Demut vor dem klassischen Virgilio niederbeugt, so hat nun auch die provenzalische Dichtung mit all ihrem Glanz sich ganz und gar dem höheren Kunstideal der göttlichen Komödie ein- und untergeordnet.[2]

[1] Fr. Novati, Freschi e minii del dugento, Mailand 1908, S. 160 ff. meint, daß Dante bei seiner Schöpfung eher an den alten, ernst und würdig gewordenen Sordello gedacht habe, als an den jungen Trobador, und daß ihm außerdem die in Mantua entstandene spätere Sordellolegende einen Fingerzeig gegeben habe.

[2] Was Dante von Sordello etwa entlehnt haben könnte, ist von verschwindender Geringfügigkeit. Man hat an das Essen des Herzens im ersten Sonett der Vita nuova gedacht: allein das Motiv gehört zu den verbreitetsten des Mittelalters; man hat Inferno III, 34—51 mit den Versen 901 ff. u. bes. 921 ff. des moralischen Lehrtraktates Sordellos (Documentum

o) Rückblick.

Etwa hundert Jahre provenzalischer Kunstdichtung (1160—1260) hat Dante durchwandert: erst lernend und nachahmend, bald aber kritisch betrachtend und wählend, und schließlich mit der ganzen Freiheit des Meisters verfügend und umgestaltend. Die romantischen Trobadors, z. B. Giraut de Bornelh, vielleicht auch Bernart de Ventadorn, Peire Vidal und Andere liefern Motive und Stimmungen; die klassischen, z. B. Peire d'Auvernhe, Arnaut Daniel, vielleicht auch Folquet de Marseille und Andere vermitteln Formen, Technik und Kritik; persönlich und geschichtlich bedeutende Männer wie Bertran de Born und Sordello aber geben nur noch den Rohstoff ihres Lebens her und müssen, wie jeder beliebige Sterbliche, dem Schöpfer der „Komödie“ Modell sitzen.

Wie der geistvolle Zögling einer Malerschule, nachdem er aus der Anstalt ausgetreten ist, zum Zeichen des Dankes und als Probe der errungenen Meisterschaft, seinen früheren Lehrern ihr eigenes Bild, das er mit sicherer Hand entworfen hat, überreicht und sich den Spaß macht, dem Herrn Professor an des Herrn Professors Nase zu beweisen, wie selbständig er geworden ist, so verfuhr mit den Trobadors Dante Alighieri.

---

honoris) in Zusammenhang gebracht, und man hat auch zwischen der Totenklage auf Blacatz und Purgat. VII, 91 ff. einige leichte, gemeinsame Züge zu erkennen geglaubt; aber all das ist, wo nicht bedeutungslos, immerhin unsicher und zufällig.

6. Die Anfänge der italienischen Literatur.

a) Die sizilianische Dichterschule.

Die provenzalische Kunstdichtung hatte sich schon gegen Ende des 12. Jahrhunderts in höfischen Sitten und rednerischen Formen derart versteinert, daß sie auch unter veränderten Lebensbedingungen und unter dem fremden Himmel Cataloniens, Spaniens und Oberitaliens ihren künstlerischen Charakter bewahrte. Die genuesischen, venezianischen, lombardischen Ritter und Städter, die nun in provenzalischer Sprache den Trobador spielen, unterscheiden sich kaum von ihren südfranzösischen Vorbildern. Die Lieder eines Manfredo Lancia, Alberto Malaspina, Rambertin de Buvalel, Lanfranc Cigala, Perceval Doria, Bertolome Zorzi, Sordello und wie sie alle heißen, schmecken nach der literarischen Quelle und nicht nach heimatlichem Boden. Einigermaßen originell ist bei ihnen höchstens das politische Kampf- und Rügelied, das Sirventes.

Um wirklich italienisch zu werden, mußte der provenzalische Minnesang auf dem Umweg über den sprachlich und kulturell entfernteren Süden in das Land dringen.

Dort, besonders in Sizilien, hatte sich unter der arabischen, dann unter der normannischen und hohenstaufischen Herrschaft ein reiches Leben entwickelt. Eine vielseitige, in allem Farben schillernde aber wenig in die Tiefen der Gesellschaft reichende, höchst internationale Luxusbildung glänzte hier an der Oberfläche[1] und muß wohl das wandernde Volk französischer und provenzalischer Sänger und Trobadors gewaltig gelockt haben.

Dieses höfische Bildungsgemisch in seine Quellen aufzulösen kann schon deshalb nicht unsere Aufgabe sein, weil es zu einem positiven und unmittelbaren Ausdruck

[1] Vgl. die hübsche Skizze von Fr. Novati, Federigo II e la cultura dell'età sua in dem Sammelbande Freschi e minii del dugento, Mailand 1908, S. 103—142.

in den Liedern der sogenannten sizilianischen Dichterschule gar nicht gediehen ist. Nur mittelbar, negativ und einschränkend macht es sich bemerklich. In dem Königreiche Friedrich des II., wo eine halb orientalische, neue, fremde, absolute Monarchie sich nicht auf nationale noch auf religiöse Gemeinschaft, sondern auf Beamtentum und Verwaltung gründete, konnte nur derjenige Sänger als angenehm und hoffähig gelten, der alle politischen, geschichtlichen oder religiösen Gegenstände ängstlich vermied. Es blieb seiner dichterischen Verherrlichung nichts mehr übrig als die einzige allgemein menschliche und doch zugleich einer gewissen geselligen und geistigen Verfeinerung zugängliche Leidenschaft: die Geschlechtsliebe, der Minnedienst.[1] So kommt es, daß die sizilianischen Nachahmer der provenzalischen und französischen Trobadors viel einseitiger noch als ihre Vorgänger sich auf Frauenhuldigung beschränken. — Ob und inwiefern etwa neben den nord- und südfranzösischen Lyrikern auch arabische Dichter auf den sizilianischen Minnesang anregend gewirkt haben, läßt sich bei der kulturellen Kärglichkeit und Farblosigkeit des Inhaltes kaum noch entscheiden.

Die ganze Originalität der sizilianischen Dichter liegt in der Form und vorzugsweise in der Sprache. Sie sind in gewissem Sinne die Schöpfer der italienischen Schriftsprache, d. h. die Ersten, die aus den Schranken vereinzelter Mundarten sich zu kunstmäßigem Schrifttum erhoben. Das provenzalische und französische Vorbild gab ihnen die Anregung. Alles Übrige fand und entwickelte sich sozusagen von selbst. Die sizilianischen Minnesinger, die am Hofe Friedrich II. ihr Wesen trieben, waren nämlich keineswegs nur Sizilianer. Pier della

[1] Nur das lateinische Schrifttum konnte, dank seiner Abgeschlossenheit vom Volke, sich auch auf weitere Gebiete wagen.

Vigna z. B. war in Capua, verschiedene Andere waren in Apulien geboren. Die Ersten unter ihnen waren Beamte des Kaisers, Sekretäre, Notare, Kanzler, Richter, Falkner und Offiziere, vielgereiste und studierte Leute. Daher denn schon in der täglichen Unterhaltung der sizilianische Dialekt des Landes sich mit den verwandten Mundarten des südlichen Kontinentes untermengte. Dazu kommt, daß dieser angeblich sizilianische Hof ein unstetes Wanderleben führte und sich mit all seinen Anhängseln durch die ganze Halbinsel bewegte. Man hat berechnet, daß Friedrich in 42 Regierungsjahren alles in allem etwa sieben Jahre auf Sizilien verbrachte.[1] So entstand durch fortwährenden Ausgleich eine Hofsprache, deren Formen, vom Süden ausgehend, sich mehr und mehr den Mundarten des Mittellandes, insbesondere dem toskanischen Typus näherten. Durch künstlerische Nachahmung und schriftliche Aufzeichnung strömten außerdem trobadormäßige Provenzalismen, Gallizismen und latinisierende Archaismen in großer Menge herein.[2]

Demnach dürfte Dante auch heute noch recht behalten, wenn er die italienische Schriftsprache als ein *Vulgare aulicum* auffaßt, d. h. als eine Sprache der Gebildeten, die sich, streng genommen, mit keiner der vorhandenen Mundarten gleichsetzen läßt. Nur das Unhistorische, Aprioristische und Spekulative an seinem Begriff der Schriftsprache können wir nicht mehr billigen.[3] Als Mundart verwirft Dante das Sizilianische so gut wie jeden anderen Dialekt. Denn es ist ihm nicht um den

---

[1] Vgl. Fr. Torraca, Studi sulla lirica del duecento. Bologna 1902, S. 14 ff.

[2] Vgl. G. Bertoni in den Studi medievali, Bd. I, Bergamo 1905, S. 580 ff., wo man die wichtigste Literatur über die vielumstrittene Entstehungsgeschichte der italienischen Schriftsprache verzeichnet findet.

[3] Vgl. oben, Bd. I, S. 247 f.

sprachgeschichtlichen Nährboden, sondern lediglich um die kulturelle Veredlung des Italienischen zu tun.

Das Verdienst dieser Veredlung erkennt er nicht dem sizilianischen Volke, sondern mit Fug und Recht nur dem sizilianischen Hofe zu, vor allem dem Kaiser Friedrich und dessen Sohne Manfred[1]; denn diese haben den italienischen Minnesang gefördert und vermutlich selbst geübt. Ja, die ganze trobadorartige und schriftsprachliche Dichtung, die dem *dolce stil nuovo,* gleichviel in welchen Gegenden Italiens, vorangeht, wird von Dante als sizilianisch bezeichnet.

Genau läßt sich dieser erweiterte Begriff natürlich nicht festhalten. Schon bei den ältesten Dichtern erweisen sich die Grenzen zwischen kunstmäßiger und volkstümlicher Dichtung als flüssig. Unter den Liedern, die dem Kaiser Friedrich, dem Jacopo da Lentini, dem Rinaldo d'Aquino, dem Odo delle Colonne zugeschrieben werden, und vor allem in denjenigen des Giacomino Pugliese, finden sich neben steifer Wiederholung provenzalischer Gedanken auch echte Volksgesänge voll frischer, südlicher Sinnlichkeit. Es mag sein, daß die provenzalischen und französischen Vorbilder selbst — denn bei aller Geschliffenheit bewahren sie oft noch einen spielmannsmäßigen, gemütvollen Humor — ihren sizilianischen Nachahmern den Sinn für das heimische Volkstum geschärft haben. Aber schon die einfache Übertragung eines absterbenden Kunstinhaltes in eine neue Sprache konnte genügen. Auch der bloße Klimawechsel kann aus einer alten Pflanze wieder frischere Früchte erzeugen. Der italienische Wohllaut scheint, wie von selbst, den bekannten Tönen einen neuen, helleren und offeneren Klang von Sinnenfreude zu geben. Es steckt in diesen ersten Italienern weniger Selbstbewußtsein, weniger Individualität, weniger Überspanntheit und weniger Formvollendung,

[1] De vulg. eloq. I, 12.

aber eine tiefere Volkstümlichkeit als in den letzten Provenzalen. Fein, geistreich und gekräuselt bemühen auch sie sich zu sein, aber oft bricht unter dem höfischen Firnis ihre rohe, lebendige Volkssprache hervor und singt und dichtet auf eigene Faust. Mitten in den papierenen Kunstwerken ihrer Kanzonen überrascht uns ein munterer Spielmannsscherz.

Da ist z. B. der Wechselgesang der *Rosa fresca*. Auch Dante hat das reizende Lied gekannt. Doch, weil es die Mundart Apuliens und nicht die Sprache des Hofes redet, so rümpft er die Nase.[1]

Ihm gilt der Notar Jacopo von Lentini als der erste Vertreter der sizilianischen Schule. In der Tat, dieser scheint einer der fruchtbarsten, gewandtesten, regelrechtesten aber auch langweiligsten Minnesinger gewesen zu sein. Sein Verdienst ist ein rein technisches. Wie sehr es ihm an Wärme und Eigenart des Gefühles fehlt, das hat der Dichter der „Komödie" weder verkannt, noch verschwiegen.[2]

b) Literarischer Synkretismus in Mittelitalien.

Der trobadormäßige Minnesang hätte als müßiges Spiel einer höfischen Gesellschaft auch in italienischer Sprache noch lange Jahre sich an der Wiederholung seiner selbst ergötzen können, wenn nicht der Krieg die Sänger und das Publikum verschlungen hätte. In der Schlacht bei Benevent (1265) ging die ritterliche und ghibellinische Herrlichkeit zugrunde. Guelfentum und Bürgertum erhoben das Haupt.

Freilich, auch am Hofe der Anjous noch war Raum für Minnesang und Frauendienst; aber es waren provenzalische und französische, keine italienischen Lieder mehr,

---

[1] De vulg. eloq. I, 12. Vielleicht ist die Mundart auch, wie Dante annimmt, sizilianisch.

[2] Purgat. XXIV, 56.

die hier sich hören ließen. Ja, man darf wohl annehmen, daß der Anjovinische Hof, kraft seiner Beziehungen zu den guelfischen Städten, eine erneute und vermehrte Einfuhr provenzalischer Kunstdichtung, besonders in die Toskana, vermittelte.[1]

Wenigstens weisen die toskanischen Fortsetzer der sizilianischen Dichterschule noch künstlichere und verschnörkeltere Provenzalismen auf als die Dichter der Hohenstaufenzeit: sei es nun, daß sie ihre ausländischen Muster über Genua, Venedig und Bologna, oder über Neapel bezogen. Wahrscheinlich war beides der Fall.

An Stelle der kaiserlichen Beamten und ghibellinischen Ritter treten nun, als Fortsetzer der sizilianischen Dichterschule, städtische Magistratspersonen, Rechtsgelehrte, Notare[2] und allmählich der ganze höhere Bürgerstand. Arezzo, Siena, Lucca, Pisa, Pistoia und in erster Linie Florenz werden die wichtigsten Mittelpunkte des Kunstgesanges. Was besonders zu der Verbreitung der höfischen Dichtung beitrug und zwischen Feudalismus und Bürgertum nicht nur die politische, sondern auch die poetische Vermittlung besorgte, das waren die sogenannten Podestà.[3]

Je mehr auf diese Weise die Trobadorpoesie sich demokratisierte und italianisierte, desto mehr mußte sie wohl von jenem verstandesmäßigen, trockenen, formalistischen, an Rechtswissenschaft, Naturwissenschaft,

---

[1] Vgl. C. De Lollis, Di Bertran del Pojet trovatore dell'età angioina in den Miscellanea di Studj critici edita in onore di A. Graf, Bergamo 1903, S. 691 ff.

[2] Über die wichtige Rolle des Notars vgl. Novati, Freschi e minii, S. 301 ff., il notaio nella vita e nella letteratura ital. delle Origini.

[3] Vgl. A. Zenatti, Arrigo Testa e i primordi della lirica italiana, nuova ediz., Florenz 1896. Über das Verhältnis des Podestà zum Spielmann vgl. Gaetano Bonifacio, Giullari e uomini di corte nel 200, Neapel 1907, S. 63 ff.

Grammatik und Rhetorik gebildeten Geiste der Italiener, wie wir ihn gekennzeichnet haben, angesteckt werden. Hatte sie doch schon aus ihrer südfranzösischen Heimat einen starken Hang zur Reflexion und Lehrhaftigkeit mitgebracht.

Zu einer wenig erfreulichen, aber höchst lehrreichen Mischung vereinigt, findet sich die provenzalisch-sizilianische Hofbildung mit der städtisch-italienischen Gelehrtengesinnung in den Dichtungen des Guittone d'Arezzo.

α) Guittone d'Arezzo.

Guittone[1] ist aus einer bürgerlichen Familie zu Arezzo wohl zwischen 1225 und 1230 geboren. Er hat sich durch seine vielseitige literarische Tätigkeit, die bis an das Ende des Jahrhunderts reicht — er starb 1294 —, ein Ansehen und einen Einfluß wie kein zweiter erobert.

Er war ein rechtschaffener Mensch, aber ein schlechter Dichter: unliebenswürdig, trocken, nüchtern, zopfig und geschmacklos. In seiner Jugend müht er sich mit Liebesliedern ab, die in Gedanken und Form eine schwerfällige, schülerhafte Nachahmung der Provenzalen bedeuten, aber dennoch von einem ganz anderen Geiste als dem ritterlichen beseelt sind. Die schwunghaft lyrische Kanzone wird durch das knappe Sonett verdrängt. Alle sinnliche Frische, die bei den Sizilianern noch übrig geblieben war, ist dick mit Provenzalismen und Latinismen überstrichen. Nur eine bodenständige Rohheit und ein handfester Sinn für das Alltägliche machen sich hin und

[1] Vgl. A. Pellizzari, La Vita e le opere di Guittone d'Ar. Pisa 1906, der übrigens die entwicklungsgeschichtliche Stellung Guittones völlig verkennt. Mit wirksamster Kritik ist ihm Fr. Torraca entgegengetreten in der Rassegna bibliografica della lett. ital. Neapel 1907, Jahrgang XV.

wieder in groben Scheltworten und in scharfer Beobachtung menschlicher Schwächen bemerklich. Eine unerfreuliche und vielleicht nur theoretische Bekanntschaft mit der *Ars amatoria* des Ovid verrät sich in der Liebeslehre. Der unritterliche junge Mann hatte die höfische und verfeinerte Seite des Minnedienstes offenbar mehr aus Büchern und Gedichten als aus dem Umgang mit edeln Frauen gelernt. Aus hohlem Herzen kommen seine Huldigungen. Der Verdacht, daß er sich überhaupt an keine bestimmte Edelfrau gerichtet, sondern nur literarisch geminnt habe, liegt nahe und wird durch Dantes Urteil verstärkt.[1]

Da ihm nun eine faßbare Geliebte nicht im Sinne lag, so verschwammen die Umrisse der fingierten Dame in abstraktester Schönheit. Besonders anschaulich und individuell waren auch die Herrinnen der Trobadors nicht gewesen. Guittone aber läßt auch die letzten Reste der Körperlichkeit verschwinden. Nur diejenigen Teile, die mit der Theorie der Minne verknüpft sind, hält er fest: das Herz, welches als Wohnung, und die Augen, welche als Fenster oder auch Schlupfloch des Liebesgottes nicht wohl zu entbehren waren. So hat er wenigstens negativ, durch Entleibung der Dame, die symbolische und mystische Auffassung des Minnedienstes, den *dolce stil nuovo* und die Apotheose Beatricens vorbereitet. Die letzten sinnlichen Farben des alten Liebesliedes ersterben in Guittones bürgerlicher Nüchternheit.

Aber auch etwas positiv Neues hat er geleistet. Weil es ihm nicht gegeben war, unmittelbar und natürlich ein warmes Gefühl sich ergießen zu lassen, so suchte er, teils aus Unbeholfenheit teils aus Ehrgeiz und Selbst-

[1] Purg. XXIV, 52 ff. Was natürlich nicht ausschließt, daß er daneben seine privaten und prosaischen Liebesverhältnisse hatte.

bewußtsein, in der Geschraubtheit, in der Künstelei und in der Fremdartigkeit der Formen seinen Vorteil. Was er am schlechtesten handhabt, ist gerade das Nächstliegende, die eigene italienische Sprache; der höfischen Veredlung, die sie bei den Siziliauern erfahren hatte, weiß er sich nicht zu bemächtigen. *Nunquam se ad curiale vulgare direxit,* hat schon Dante geurteilt.[1] — Auch musikalisch scheint er nicht sonderlich veranlagt zu sein; daher er die Huldigungskanzone, die eine eigene Melodie zu fordern pflegte, gerne durch das Sonett ersetzt. Wie sich die Dame ihrer Leiblichkeit entkleidet, so beginnen nun auch die Texte des Minneliedes sich mehr und mehr von den Melodien zu trennen. Dichter, Komponist und Sänger waren zum Teil schon bei den Trobadors auseinandergetreten; in Italien aber ist die Arbeitsteilung noch weiter gegangen. Zweifellos haben viele Stücke Guittones lediglich auf dem Papier gelebt und waren für die Lektüre bestimmt. — Ja, seine Dichtung vermengt sich geradezu mit der Prosa. Seine Episteln sind ein merkwürdiger Versuch, den Reim und den rhythmischen Periodenschluß, wie er der mittellateinischen Kunstprosa eignet, in das Italienische zu übertragen. — So putzt er auf jede Weise, bald mit provenzalischen Fremdwörtern, Wiederholungen und Binnenreimen, bald mit mittellateinischen Redefiguren, bald mit antiken Autorennamen und mit Sentenzen aus Aristoteles, aus der Bibel und aus den Kirchenvätern, das Einheimische und Überkommene heraus. Er weiß es, und er rühmt sich, daß er auf unbetretenen Bahnen wandelt.

Scuro saccio che parlo
meo detto; ma che parlo
a chi s'entend'a me;
chè lo 'ngegno mio dà me

[1] De vulg. eloq. I, 13.

ch'e 'me pur prove nd'onne
mainera e talent'onne[1].

Ich spreche schwer, das weiß ich,
Mein Sprüchel, doch ich sprech' es
Nur dem, der mich versteht.
Es gibt mein Geist mir, daß ich
Mich immerzu versuche
In jeder Art und Weise.

Gewiß, das Verdienst der neuen und vielartigen Versuche muß man dem Guittone lassen.

Nachdem seine Jugend verrauscht war, strebte er noch eifriger, sich mit Kenntnissen zu bereichern. Er verläßt, ja er schmäht sogar den Minnedienst. In der Mitte seines Lebens *a mezza etate* tritt er, ähnlich wie später der Dichter der „Komödie“, heraus aus dem

loco laido, disorrato e brutto
ove m'involsi tutto

und geht als Mönch in den Orden der Marienritter.

Seine Dichtung wird lehrhaft, mürrisch, asketisch, aber zugleich auch aufrichtiger und echter. Das Ethos der Belehrung und der Predigt besitzt er wirklich: darum gelingt ihm auch in glücklichen Augenblicken das entsprechende Pathos. Er hat die Gabe des Ermahnens und Räsonnierens und dabei eine freilich nicht lyrische, aber didaktisch höchst suggestive Fähigkeit, Gedanken und Worte zu verschränken, mühsam mit ihnen zu spielen, seinen Gegenstand logisch zu gliedern, auf kurze, kräftige und neue Formeln zu bringen und selbst die ältesten Gemeinplätze sophistisch zu würzen. Kraft dieser nicht unbeträchtlichen dialektischen Veranlagung ist er der wichtigste Vorläufer der philosophischen Dichtung. Schön ist der ehrenhafte Philister, der wie ein Tanzbär

[1] Kanzone XI in Le Rime di Fra G. d'A. a cura di F. Pellegrini, I. Bd., Bologna 1901.

sich in Redekünsten übt, gewiß nicht; aber für die Entwicklung ist er bedeutsam und lehrreich.

Zum Ebenmaß haben ihn seine Anstrengungen nicht geführt. Dante hat recht, wenn er den geschmacklosen Mann mit heftiger Gebärde von den klassischen Künstlern der Provence und des Altertums entfernt. „Subsistant igitur ignorantiae sectatores Guittonem Aretinum et quosdam alios extollentes nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos!“[1] Aber gerade die Schärfe des Urteils beweist, wie sehr Guittone sogar in Dantes Tagen noch bewundert wurde.

Und — abgesehen von dem närrischen gelehrten Flitterkram, der manchem Ungebildeten wie ein Zauber in die Augen stechen mochte, — war Guittone in der Tat der erste Dichter Italiens, der eine eigene Persönlichkeit, zwar „kein Talent, doch einen Charakter“ besaß. Charakter aber hat noch immer imponiert und besonders in Italien, dem Lande der Individualisten.

Als Persönlichkeit, die er war, hatte Guittone eine feste politische und religiöse Überzeugung. Er war Guelfe und haßte aufs Blut die Ghibellinen, die mit dem fremden, um Geld erkauften Schwerte eines deutschen Fürsten ihre eigenen Mitbürger, ihre Kinder und Väter schlachten ließen. Sein Rügelied auf den ghibellinischen Sieg bei Monteaperti ist von einem politischen, sittlichen und fast nationalen Pathos getragen, das mit den provenzalischen Zeitgedichten nichts mehr zu tun hat und mehr an Dante als an Bertran de Born erinnert.

Von Guittones religiöser Dichtung, die freilich noch der Innigkeit und des frommen Schwunges entbehrt, aber mit richtigem Instinkte schon die Fühlung mit dem volkstümlichen Tanzlied sucht, hat man einige Spuren sogar in der göttlichen Komödie erkennen wollen.[2]

[1] De vulg. eloq. II, 6.

[2] Pellizzari, a. a. O., S. 192 ff.

Wie dem auch sei, Guittone vertritt in der Entwicklungsgeschichte der italienischen Dichtung und somit auch der göttlichen Komödie einen notwendigen Durchgangspunkt. Keiner hat für die Aneignung und Einbürgerung der provenzalischen und sizilianischen Hofpoesie in den Städten der Toskana eifriger gearbeitet. Keiner hat die Laienbildung des Städters, die unabhängige Gesinnung des Guelfen und die wahre Natur des mittelalterlichen Italieners kräftiger verkörpert als er.

Darum verdankt ihm Dante wenigstens mittelbar, aber vielleicht auch unmittelbar, ziemlich viel mehr, als er Wort haben möchte.

β) Die Guittonianer.

Bald wimmelte es von Guittonianern. In Pisa, in Lucca, in Pistoia und Florenz trieben sie ihr Wesen. Die augenfälligsten Eigenarten des Meisters auf die Spitze zu treiben, war verlockend und leicht. Neben Rechtsgelehrten, Magnaten und Kaufleuten konnte nun auch der weniger gebildete Handwerker sich der roheren Seite dieser Kunst bemächtigen.

Man macht sich kaum einen Begriff von der holzigen Trockenheit und Verzwicktheit der Gedichte eines Meo Abbracciavacca, Dotto Reali, Monte Andrea und insbesondere der pisanischen Nachahmer Guittones. Ein gut Teil des Odiums, das seit dem harten Urteil Dantes bis zum heutigen Tage noch auf Guittone lastet, fällt nicht auf seine Rechnung, sondern auf die der Guittonianer.

Und dennoch haben auch diese ihre Bedeutung. Sie traten in literarische Fühlung untereinander, wechselten Sonette über theoretische Fragen aus den Gebieten der Mechanik, Physiologie, Philosophie, Ethik, Theologie, Politik, Poetik usw. Alle möglichen Gegenstände ihrer Neugier berührten sie mit harten und ungeschickten Fingern. Zuweilen begleiteten sie ihre Sonette gar mit

einem Brief in italienischer Prosa.[1] An Stelle der trobadormäßigen Tenzone trat nun das Sendschreiben, dessen auch Dante sich mehrfach bedient hat. Die Dichtung, die erst auf mündlichen Vortrag und gesellige Vereinigung angewiesen war, verliert ihren gelegenheitlichen Charakter, befreit sich von der örtlichen Beschränkung, und es bildet sich über große Entfernungen hinweg ein unsichtbares literarisches Publikum. Erst jetzt verwirklichen sich allmählich die sozialen und technischen Vorbedingungen zu einer modernen Nationalliteratur. Vor allem tritt nun auch das bedeutendste geistige Zentrum des nördlichen Italiens, Bologna, mit den Dichtern der toskanischen Städte in nähere Fühlung. Ja, sogar in Faenza finden wir, etwa um 1280, zwei Dichter, die sich der kunstmäßigen Schriftsprache zu nähern versuchen.[2]

γ) Die Dichter des Übergangsstiles.

Natürlich hat neben der guittonianischen Manier auch die einfachere, teils höfische, teils volkstümliche Stilart der Sizilianer ihre Fortsetzung in Mittelitalien gefunden. Guittones Geschraubtheit erregte nicht nur Bewunderung, sondern auch Widerspruch und Spott. Es fehlte nicht an frischen, reizvollen Tanzliedern, und es fehlte auch nicht an bedeutenden Versuchen, die bürgerliche Lehrhaftigkeit Guittones in einer reineren, einfacheren und edleren Sprache mit dem lyrischen Schwunge der Provenzalen zu beleben. Der Begabteste und Glücklichste in dieser Hinsicht dürfte wohl der Florentiner Chiaro Davanzati († um 1280) sein. Auch den lucchesischen Notar Bonagiunta Orbicciani müssen wir unter die Dichter

[1] So z. B. Meo Abbracciavacca. Vgl. Zaccagnini, i Rimatori pistoiesi dei sec. XIII e XIV. Pistoia 1907, S. XCI ff.

[2] De vulg. eloq. I, 14 und Monaci, Crestomazia italiana, S. 278—280.

des Übergangs und der Vermittlung rechnen. Freilich, es fehlt ihm an jeder Originalität. Schon die Zeitgenossen warfen ihm knechtische Abhängigkeit von den Sizilianern vor. Seine Sprache läßt sogar heute noch jene mundartliche Färbung erkennen, um derenwillen ihn Dante getadelt hat.[1] Da er jedoch lange genug gelebt und etwa vierzig Jahre hindurch (1250—1290) gedichtet hat, so läßt sich an ihm zwar keine künstlerische Entwicklung, aber doch der Wechsel der jeweilig herrschenden Stilarten bis dicht an die Dantesche Lyrik heran verfolgen. Wenn er trotzdem in der göttlichen Komödie[2] ganz zu der alten Schule und auf eine und dieselbe Stufe mit Jacopo da Lentini zurückgewiesen wird, so mag man daraus ersehen, wie sicher Dante zwischen Eigenart und Nachahmung zu scheiden verstand.

So haben wir denn etwa in der Zeit, da Dante ein Jüngling war, in den siebziger und achtziger Jahren des 13. Jahrhunderts, innerhalb der wenigen in Mittelitalien gebräuchlichen spezifisch lyrischen Formen: Kanzone, Ballata und Sonett, eine außerordentliche dichterische Mannigfaltigkeit, die nach allen Seiten hin die trobadormäßige Technik erweitert und sprengt. Es wird fortwährend neuer Wein in die alten Schläuche gegossen. Philosophische und theologische Gegenstände werden in den musikalischen Formen der Kanzone und gar der Ballata abgehandelt. Die besondere Vorliebe dieser bürgerlichen Halbdichter aber gehört dem Sonett. Wie eine gut geschnittene demokratische Einheitstracht paßte das Sonett auf jeden Körper. Seine Form verpflichtete zu keinerlei bestimmtem Stile noch Inhalt: es war kunstgeschichtlich

---

[1] De vulg. eloq. I, 13 und Amos Parducci, i Rimatori lucchesi del sec. XIII. Bergamo 1905, der übrigens die künstlerische Bedeutung Bonagiuntas stark übertreibt. Vgl. Literaturblatt für germ. und roman. Philologie 1907, Sp. 290 ff.

[2] Purgat. XXIV.

nicht belastet, hatte noch kein festes Ethos, fügte sich zu jeder Tonart, konnte einzeln als Spruch oder Epigramm, zu Reihen vereint als Lehrgedicht, im Gedankenaustausch als Streitgedicht und schließlich auch als lyrische Einheit für sich selbst bestehen. Kurz, es war das richtige Gefäß für den literarischen Synkretismus.

d) Umfassende Lehrdichtung.

Aber es waren nicht die Guittonianer allein, die den Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft, Poesie und Prosa verwischten. Dantes Lehrer selbst: Brunetto Latini, der florentiner Notar, tritt uns als erschreckendes Beispiel der unbekümmertsten Stillosigkeit entgegen.

Er preßt den wissenschaftlichen Inhalt seiner französischen Enzyklopädie in einförmige italienische Verse. Was nicht in den Reim paßt, das läßt er in Prosa liegen. Man kann sich schwerlich ein roheres Durcheinander von Kunst und Wissenschaft vorstellen als Latinis „Tesoretto“.[1] Die allegorische Einkleidung ist nur ein Vorwand, nur ein eilfertig errichtetes Holzgerüste, von dessen Höhe der Verfasser all seine Kenntnisse wie einen Kartoffelsack über das Publikum ausschüttet. Er will, gleichviel auf welche Art, seine Wissenschaft loswerden. Guittone und seine Schule verraten wenigstens in ihrem Ringkampf mit der Sprache und in ihrer Jagd nach neuen stilistischen Mitteln einen ehrlichen Willen zur Kunst. Brunetto aber entlehnt, durchaus gedankenlos, sein poetisches Gewand aus der großen allegorischen Maskengarderobe des Mittelalters. Bald holt er den Schmuck seiner Personifikationen aus der *Consolatio* des Boethius, bald aus dem *Planctus Naturae ad Deum* und aus dem *Anticlaudianus* des Alain von Lille, bald aus dem Rosen-

[1] Kritisch herausgeg. von Berthold Wiese in der Zeitschrift für roman. Philologie 1883, Bd. VII, S. 236 ff.

roman des Guillaume de Lorris[1], und dazwischen hinein mengt er, ohne Übergang, ohne Vermittlung, ohne ersichtlichen Grund, seine eigenen Erlebnisse und vorzugsweise seine politischen Überzeugungen. Sein bestes hatte er in dem großen französischen „Trésor“ gegeben. Nun leiert er wie ein zerstreuter Schulmeister das Wichtigste seiner Kenntnisse in gereimter Vergröberung vor einem weniger gebildeten toskanischen Leserkreise herunter. Es scheint ihm selbst so wenig an der Sache gelegen zu sein, daß er sie nicht einmal zu Ende führt.

Trotzdem kann von diesem elenden Machwerk wenn auch keine unmittelbar künstlerische, so doch eine bedeutende literarische Anregung zu der göttlichen Komödie ausgegangen sein. Wenigstens besteht auffallende Ähnlichkeit zwischen der historischen und psychologischen Situation der beiden Gedichte. Wie Dante, so hat auch Brunetto in der Verbannung und kurz nachdem seine Partei und seine politischen Hoffnungen in der Schlacht von Monteaperti (1260) einen schweren Schlag erlitten hatten, gedichtet. Wie jener, so verliert auch er in Schmerzen und Verzweiflung den richtigen Weg, gerät in einen ungastlichen Wald und begegnet einem allegorischen Wesen: der Natur. Nach langer, vielseitiger Belehrung weist ihn diese in das Reich der weltlichen Tugenden, wo er eine Reihe von Predigten anhört und von einem wohlerzogenen Ritter begleitet wird. Er gelangt zu Amors Hofstaat, aus dessen Knechtschaft ihn Ovid mit den bekannten Ratschlägen befreit. Es folgt ein Sündenbekenntnis und eine moralische Ermahnung. Dann geht die Wanderung nach dem Olymp, wo Ptolemäus den Reisenden in der Betrachtung des gestirnten Himmels unterweisen soll. Aber hier bricht die Erzählung ab.

---

[1] Über weitere Quellen vgl. Zingarelli, Dante, S. 51 ff.

Man sieht, gerade so gut wie die „Komödie“ als geniale Vertiefung des „Tesoretto“, könnte dieser, wofern er später wäre, als alberne Nachahmung der „Komödie“ gelten. Was ihm unsere Beachtung verschafft, ist seine zeitliche Priorität und seine florentinische Abkunft. Erst in zweiter Linie steht die Wahrscheinlichkeit, daß Dante ihn gekannt hat — alles jedoch keine ästhetischen, sondern rein kulturgeschichtliche und psychologische Gesichtspunkte. Je höher wir die symptomatische Bedeutung des „Tesoretto“ einschätzen, um so geringer und zweifelhafter muß uns die Unmittelbarkeit seiner Wirkung auf die „Komödie“ erscheinen. Für uns als Geschichtschreiber der „Komödie“ ist der „Tesoretto“ von größter Wichtigkeit; für Dante als den Dichter der „Komödie“ aber hat er einen Wert, der sich mit Bestimmtheit erweisen ließe, schwerlich gehabt. Es bleibt somit nichts als eine verschwommene Familienähnlichkeit, die auch ohne Annahme einer unmittelbaren Berührung, rein durch zeitliche und örtliche Nähe und psychische Verwandtschaft genugsam erklärt wäre.

In der Tat, etwa gleichzeitig mit der „Komödie“ entstanden in florentinischer Sprache noch andere allegorische Lehrgedichte: die *Intelligenza* des Dino Compagni (??), die *Documenti d'Amore* und das *Reggimento e Costumi di Donna* des Francesco von Barberino.[1] Eine gewisse Familienähnlichkeit mit der „Komödie“ läßt auch hier sich nicht verkennen, und dennoch kann von wechselseitiger Nachahmung kaum die Rede sein.

Vielleicht die interessanteste derartige Dichtung ist, rein symptomatisch betrachtet, ein allegorischer Prosa-

[1] Über etwaige Beziehungen Francescos zu Dante vgl. Ramiro Ortiz, le imitazioni dantesche e la questione cronologica nelle opere di Fr. da Barb. Neapel 1904, im 23. Bd. der R. Accad. di Archeol. Lettere e Belle Arti.

roman, der unter dem Titel *Introduzione alle Virtù*[1] dem Florentiner Bono Giamboni zugeschrieben wird und demnach etwa gleichzeitig mit dem „Tesoretto" entstanden wäre.

Wie Latini, wie Henricus Pauper, wie Boethius, so fühlt auch dieser Giamboni sich unglücklich und verzweifelt. Jedoch, sein Seelenschmerz ist eher nachgeahmt als empfunden. Und richtig, als übliche Trösterin erscheint auch ihm Madonna la Filosofia. Aber es ist nicht mehr die selbständige Phronesis des Henricus, es ist die Helferin des christlichen Glaubens. Darum geleitet sie ihren Schützling alsbald zum Palast der Fede Cristiana. Hier speist man gemeinschaftlich zu Abend(!), sodann wird der Trostbedürftige einem Examen über die Sakramente, über die Gebote und das Credo unterworfen. „Und ein Notar, der dabei war, hat alles schriftlich aufgezeichnet." Die Reise geht weiter. In einer großen Ebene sieht man, ähnlich wie in der „Psychomachia" des Prudentius, die personifizierten Tugenden und Laster einander bekämpfen. Dann aber erweitert sich die ethische Schlacht zu einem weltgeschichtlichen Religionskrieg. Der christliche Glaube kämpft in richtiger zeitlicher Reihenfolge gegen das Judentum, gegen die Ketzerei und schließlich gegen den Islam.

Man denke sich all das, ohne innere Erregung oder sichtliche Teilnahme in der klaren, flüssigen und sachlichen Prosa eines Chronisten erzählt; man erwäge, daß die allegorischen Einkleidungen und die Form der Ich-Erzählung rein äußerlich den berühmtesten Mustern des Mittelalters nachgebildet sind, und man hat auch hier wieder dieselbe Stillosigkeit, dieselbe unentschiedene Geteiltheit zwischen Subjektivität und Objektivität, Dichtung

[1] Herausg. von G. Rosini, Florenz 1810 und in Trattati morali di Bono Giamboni ediz. F. Tassi, Florenz 1863.

und Wahrheit, Idealismus und Realismus, Poesie und Prosa. Erst gegen Schluß des Romans, wo immer mehr die historische Anschauung Platz greift, kommt die gut gegliederte Prosa des Verfassers (oder Redaktors?) zu sachgemäßer Geltung. Es ist nicht undenkbar, daß diese kirchengeschichtliche Vision einigen Eindruck auf Dante gemacht habe. Auch an dem dreifachen Examen kann er sehr wohl seine scholastische Freude gehabt haben. Wie aber Dante, was Kraus vermutet[1], seinen Virgilio und seine Beatrice nach dem Vorbild der Madonna la Filosofia und der Fede Cristiana des Giamboni hätte bilden sollen, bleibt mir unerfindlich. Bei Giamboni sind Philosophie und Glaube ein behagliches Durcheinander. Jede der beiden Gestalten beteuert, daß sie nicht das geringste ohne die andere vermöchte (cap. 15). Bei Dante sind sie als klare, selbständige Persönlichkeiten sich ihres eigenen Wirkungskreises bewußt. In der „Introduzione" herrscht Chaos, in der „Komödie" Ordnung. Aus dem Chaos heraus kann man nur schaffen, nachbilden kann man ihm nichts. Und wer vermag in der fertigen Form das Chaos wieder zu erkennen?

Chaotisch aber sind all diese Arbeiten des Brunetto, des Bono, des Dino, des Francesco. Ob Dante gerade diese oder einige andere ähnlichen Schlages unter den Händen hatte, tut wenig zur Sache.

ε) Das Bildungswesen und die Dichtung.

Uns aber bezeugen sie alle zusammen, wie sehr sich die Bürger von Florenz an der Vermengung von Kunst und Wissenschaft, Dichtung und Philosophie ergötzten, und wie sie immer wieder zu allegorischen und poetisch-prosaischen Zwitterformen getrieben wurden.

[1] Fr. X. Kraus, Dante, S. 437 f.

Man wollte einerseits die Lehrbegriffe der arabischen Naturwissenschaftler und Philosophen, die Errungenschaften der Scholastiker und Historiker, den Aristoteles, die antike Rhetorik und allerlei theoretisches und praktisches Wissen in die handlichen Gefäße italienischer Prosa und Dichtung gießen; und andererseits wollte man das lyrische und musikalische Lied der Sizilianer und des Volkes zu metaphysischen und psychologischen Spekulationen erheben. Die Wissenschaft sollte populär und konkret, die Dichtung aber intellektuell und abstrakt werden. Das Fernliegende wurde zugänglich, das Bekannte aber schwierig gemacht. Die erste Richtung findet in dem banalen Stil des „Tesoretto“, sowie in zahlreichen Übersetzungen, Umarbeitungen und Vulgarisationen lateinischer und französischer Werke ihren Ausdruck, die zweite in dem philosophischen Versteckspiel und sprachlichen Gliederbrechen der Guittonianer. — Selbst Dante noch hat von diesen demokratisch-aristokratischen Wechselströmen sich treiben lassen. Seine Untersuchung über die Sprache des Volkes schreibt er lateinisch; seinen Lehrtraktat der scholastischen und antiken Philosophie aber schreibt er italienisch und zum Teil sogar in der Form des Minneliedes.

Ein solcher Tauschverkehr setzt voraus, daß zwischen Gebildeten und Ungebildeten eine reiche Folge von Übergangsstufen, eine Leiter von Viertel-, Halb-, Dreiviertel-Gebildeten vermittelnd auf- und abführe. Überblickt man das Schrifttum jener Zeit, so zeigt der literarische Markt der Toskana eine geradezu moderne Buntscheckigkeit. Zu unterst Übersetzungen und Auszüge aus der französischen Unterhaltungsliteratur, rohe, noch ungeschriebene Spielmannsepen; etwas höher die bretonischen Stoffe, *Tristano, Tavola rotonda*; märchenartige Geschichten, *Libro dei sette savi*; antike Romane, *Fatti di Cesare, Istorietta troiana*; Bekehrungs- und Wundergeschichten,

Dodici conti morali; Anekdotisches, *Conti d'antichi cavalieri*, das *Novellino* und Tierfabeln. Ein Stockwerk höher die französische Belehrungsliteratur in toskanischem Gewande, der *Tesoro*, die *Disciplina clericale*; Vulgarisationen und Kompendien lateinischer Texte, *Trattati morali* des Albertano von Brescia, *Istorie* des Paulus Orosius, *Arte della guerra* des Flavius Vegetius, *De regimine principum* des Aegidius Romanus, *Miseria dell' uomo* oder *De contemptu mundi* des Papstes Innocenz III., *Giardino di consolazione (Viridarium consolationis)*, *Aesop*, *Retorica nuova*; Kompilationen, *Fiore e vita di Filosofi*, *Composizione del mondo* usw. usw.

Daneben die französische und provenzalische Literatur im Urtext, die von den Toskanern nicht nur gelesen, sondern zum Teil geradezu fortgesetzt wird. Ein Lanfranchi von Pistoia, ein Dante von Maiano und wohl noch verschiedene Andere haben provenzalisch gedichtet. Die französische Sprache wurde, wie wir sahen, sogar noch leichter und häufiger gehandhabt. Also nicht weniger als viererlei Idiome: Mundart, italienische Kunstsprache, Französisch und Provenzalisch gehen im Schrifttum der Toskana durcheinander.

Und über allem, als fünftes Element, die große internationale lateinische Literatur mit den eben erschienenen philosophischen und theologischen Riesenwerken eines Albertus und Thomas. In der dominikanischen Predigerschule von S. Maria Novella zu Florenz standen in langen Reihen die mächtigen Bände, und selbst den Laien waren sie zugänglich.[1] An Sentenzensammlungen und Wörterbüchern fehlte es auch nicht. Schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts hatte Uguccione von Pisa ein derartiges Werk mit Hilfe der *Origines* des Isidor von Sevilla und des *Elementarium Doctrinae Rudimentum* des Papias

[1] G. Salvadori, sulla vita giovanile di Dante, cap. XXI.

unter dem Titel *Magnae Derivationes* kompiliert. Hier holte sich Dante fast alle seine etymologischen Kenntnisse.[1] — Es wäre wunderbar, wenn die florentinischen Dominikaner nicht auch die gewaltigste Enzyklopädie des Mittelalters, das staunenswerte Werk ihres Ordensbruders Vincenz von Beauvais, sich verschafft hätten. — Die Kunst des Briefstiles und der Rhetorik wurde von weltlichen Magistern gepflegt und gelehrt.

Doch all der Reichtum an Büchern, Dichterlingen, Schriftstellern, Schreibern, Lehrern, Lesern und geistigen Arbeitern machte immer noch keine Kunst. Im Gegenteil, er verwirrte nur und verderbte den Geschmack. Im besten Falle zeitigte er einen Guittone oder Bono Giamboni. Ähnlich wie in heutigen Großstädten, so hatte man auch damals ein höchst lebendiges Literatenwesen, nur keine Dichter. Soziale und technische Voraussetzungen waren zu einem großen Kunstwerk im Überfluß gegeben; ein fetter Boden war mit vielerlei Saatkörnern bestreut; aber noch hatte die Muse ihren Segen nicht darüber gesprochen. Nur vereinzelt und wie durch Zufall wuchs da und dort am Rande des Ackers ein dichterisches Blümlein.

Gerade die eigenartigsten und zukunftsreichsten künstlerischen Motive staken noch in den rohesten Anfängen: die Chronik, die Novelle, das Lehrgedicht. Ein wirklich begabter Dichter aber, wie der Florentiner Rustico di Filippo (etwa 1235—95), hält sich abseits. Die ernste und modehafte Minnedichtung gelingt ihm nicht.[2] Nur wo er mit frischem Witze seine Sinnlichkeit sprechen läßt, ist er echt. In seinen kräftigsten Versen aber, in

[1] Toynbee, Dantes latin dictionary in den Dante Studies and Researches, S. 97 ff.

[2] V. Federici hat in seiner Ausgabe, Le Rime di Rustico di Filippo, Bergamo 1899, die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung von Rusticos Minnesang stark übertrieben.

seinen anschaulichen, grotesken, boshaften Spottliedern beschränkt er sich dermaßen eng auf das Persönliche und Lokale, daß eine bedeutendere Wirkung kaum von ihm ausgehen konnte.

Auch von den Gedichten des Guittone oder des Chiaro Davanzati sind gerade die zeitlich und örtlich am engsten umgrenzten, nämlich die politischen Rügelieder, das Einzige, was eigenen und dauernden Kunstwert hat. Ein rein städtisches oder parteiliches Interesse erfüllt sie. Kurz, die frischesten und klarsten Quellen der Dichtkunst waren zugleich die verschlossensten und isoliertesten. — Selbst das Volkslied mußte unter dem literarischen Synkretismus elendiglich ersticken, wofern man nicht schleunigst ihm Luft schaffte.

7. Die Vorbereitung des „neuen Stiles".

Florenz war, trotz seiner vielen Mönche, Kleriker, Notare, Grammatiker und Reimschmiede, im Grunde eine Stadt von Großbesitzern, Kaufleuten und Handwerkern. Der Verstand war hell, der Bildungstrieb allseitig, der Witz behende, die Neugier gewaltig. Das regsame Völkchen suchte neben den materiellen Genüssen mit großem Eifer auch die geistigen. Jedoch, der richtige Schwung, die Leidenschaft, die tiefere Liebe und Ehrfurcht für das innere Leben des Geistes, die fehlten, wie sie bei allen industrie- und handelsfreudigen Menschen zunächst zu fehlen pflegen. Religion und Wissenschaft lebten hier in einer Temperatur, die einige Grade zu kühl war, um poetische Blüten zu treiben.

In Umbrien, dem frommen Lande des heiligen Franziskus und des Jacopone, erwachten die ersten Kunstblüten der Religion. Und die philosophische Dichtung glückte zum ersten Mal in der Universitätsstadt Bologna. In Bologna und Assisi haben Virgilio und Beatrice ihre geistige Heimat.

a) Die Dichtung der Franziskaner.

α) Franziskus als Dichter.

Kunst und Dichtung werden der Frömmigkeit des heiligen Franziskus nicht etwa von außen her zugetragen. Nein, aus lyrisch bewegter, trunkener Anschauung des Weltalls, aus Dichtung und Kunst geht seine Frömmigkeit hervor.[1] Franziskus war, schon lange bevor er ein Heiliger wurde, ein geborener Dichter. Sein Gebet ist kein berechnetes Betteln, sondern ein Gefühl, keine Funktion oder Handlung, sondern eine Vision und ein Gedicht; es ist nicht das Opfer der Geschöpfe, es ist ihr Jubellied.

Höchster, allmächtiger, guter Herr,
Dein sind das Lob, der Ruhm, die Ehr und aller Segen.
Dir gehören sie, Höchster, allein.
Kein Mensch ist wert, dich zu nennen.

Gelobt seist du, mein Herr, samt all deinen Kindern
Und der Schwester Sonne besonders,
Denn am Tage zünd’st du für uns sie an.
Schön ist sie und strahlt in großem Glanze.
Von dir, o Höchster, bringt sie Kunde.

Gelobt seist du, mein Herr, für Bruder Mond und Sterne!
Am Himmel hast du sie geformt, klar köstlich und hell.

Gelobt seist du, mein Herr, für Bruder Wind
Und Luft und Wolken, freundliches und jedes Wetter!
Mit ihnen hegst du deine Kinder.

Gelobt seist du, mein Herr, um Wassers willen!
Das ist so nützlich, schmiegsam, köstlich und keusch.

Gelobt seist du, mein Herr, für Bruder Feuer!
Die Nacht erhellst du uns mit ihm
Und schön ist er und munter und gewaltig und stark.

---

[1] Siehe oben Bd. I, S. 102 ff.

Gelobt seist du, mein Herr, für unsre Mutter Erde!
Die hegt und trägt uns,
Und allerlei Frucht und farbige Blumen treibt sie und Gras.

Gelobt seist du, mein Herr, für Alle, die verzeihen
Und Krankheit dulden und Mühsal dir zu lieb.
Selig, wer es duldet in Frieden,
Denn von dir, Höchster, wird er gekrönt.

Gelobt seist du, mein Herr, für unsern Bruder, den fleischlichen Tod.
Und kein lebendiger Mensch entgeht ihm.
Weh denen, die in Todessünden sterben!
Doch selig, wen du hältst in deinem heiligen Willen!
Ihm tut der zweite Tod kein Leides.[1]

In hundert Bildern ein einziges Gefühl. Man verstelle oder streiche die eine oder andere Strophe, und die künstlerische Einheit des Lobgesanges wird kaum einen nennenswerten Schaden erfahren. Ja, man könnte sich, ohne ersichtliche Störung, das Ganze auch noch beliebig verlängert denken. Aufbau und Umrisse sind schwach und dazuhin nach der Vorlage des 148. Psalmes gezeichnet. Alle Wirkung liegt in der Gefühlsfarbe und in der unmittelbaren Eindringlichkeit, mit der die bunteste Mannigfaltigkeit des Lebens auf einen einzigen Akkord gestimmt wird. Diese Kunst ist nicht konstruktiv, nicht reflexiv, weder scholastisch noch klassisch, sondern formlos, roh,

---

[1] Ich habe diese „Laudes Creaturarum" oder „Cantico del Sole" wörtlich nach dem kritischen Text — soweit ein solcher überhaupt möglich ist — von Ildebrando Della Giovanna im Giornale storico della lett. ital. Bd. XXV, S. 74 ff. übersetzt. Ob Franziskus diesen Lobgesang in umbrischem Dialekt, so wie er uns vorliegt, gedichtet hat, oder auf lateinisch, ist kaum mehr zu entscheiden. Auch in französischer Sprache pflegte der Heilige seine Gebete zu sagen.

ungezügelt, unmittelbar und eher musikalisch und malerisch, eher stimmungsvoll als gedankenvoll.

Etwas Ähnliches gilt für die meisten franziskanischen Dichter. Ob man z. B. — um nur die berühmtesten Stücke zu wählen — das *Dies irae* des Thomas von Celano sich in all seinen neunzehn Strophen vergegenwärtigt, oder ob man nur einige Schlagverse, etwa die von Goethe für seine Gretchenszene im Dom gewählten, herauszieht, — das gewaltige Stimmungsbild des Weltgerichtes verschiebt sich kaum. Denn auch hier ist die seelische Lage mehr gefühlt als entwickelt. Ja, die Mehrzahl dieser Lieder, selbst das *Ave coeleste lilium* und das *Stabat mater,* könnten durch kräftige Kürzungen nur gewinnen.

Und dabei sind die lateinischen Sequenzen und Hymnen der Franziskaner, im Vergleich zu ihren mundartlichen Dichtungen, noch ziemlich kunstvoll. Immer roher, aber auch immer gewaltiger schwoll der Gesang, als die franziskanische Frömmigkeit, von Hungersnot, von Krieg, von Seuchen und Wahnsinn genährt, einem Riesenbrande gleich, durch die umbrischen Städte und Dörfer flog. Ein heiliger Taumel ergriff, etwa 1260, die Menschen. Nackend oder mit einem Sack bekleidet, als die Büßer Jesu (*Disciplinati di Gesù Cristo*), zogen sie durchs Land, geißelten sich aufs Blut, vergossen Ströme von Tränen. Das Kreuz wurde vorangetragen, und innige Buß- und Loblieder erhoben sich aus der Menge. Bald waren es eine Art Tanz- und Marschgesänge, bald ein dramatischer Wechselgesang, den die Brüderschaft der Disciplinati bei ihren Vereinigungen aufführte. Schlichte und kindliche Paraphrasen von Stellen aus den Evangelien, anonyme Autoren und unpersönlicher Stil.[1]

---

[1] Giuseppe Galli, i disciplinati dell'Umbria del 1260 e le loro laudi. Supplemento Nr. 9 zum Giornale storico d. lett. ital. Turin 1906.

β) Jacopone von Todi.

Der persönlichste und bedeutendste Dichter geistlicher Lobgesänge oder Lauden ist Jacopone von Todi († 1306). Als wohlhabender Rechtsgelehrter genoß er an der Seite seiner hübschen jungen Gattin das Leben. Eines Tages wohnte er einem Hochzeitsfeste bei. Mitten im Tanze brach und stürzte der Fußboden. Seine Frau lag als Leiche vor ihm. Als man ihr die Festkleider abnahm, fand sich auf ihrem zarten Körper ein härenes Büßergewand. Jacopone, aufs tiefste erschüttert, verkauft seine Habe, flieht die Welt, und zehn Jahre lang martert und erniedrigt er sich in maßlosester Askese. Dann tritt er in den Franziskanerorden ein, schlägt sich sofort zu der strengsten Richtung und wird als „Spiritualer" einer der grimmigsten Gegner des Papstes Bonifaz des VIII.

Alle Arten menschlicher Vorstellungen und Gedanken leben lediglich noch als Religion in Jacopones Liedern. Er ist religiöser Monomane. Keine Spur von jenem literarischen Synkretismus Mittelitaliens! Die heilige Leidenschaft, die einzige seines Gemütes, gibt seiner Dichtung Einheit, Stoff und Stil. Und dennoch verfällt auch er, nur allzuoft, in roheste Stilwidrigkeit. Aber die künstlerischen Mängel entspringen bei ihm nicht etwa, wie bei Guittone oder Giamboni, aus der Geteiltheit der Interessen, nicht aus der schwankenden Unsicherheit zwischen Kunst und Wissenschaft, Antike und Christentum. Jacopone hat nicht die verwickelte Stillosigkeit des Mischmasches, nein, es ist ein einfacher, roher und barbarischer Mangel an Kunst. Er singt aus innerem Beruf, aus Bedürfnis nach religiöser Expansion. Ob das Lied schön oder häßlich ist, kümmert ihn nicht, wenn es ihm nur das Herz erleichtert und wenn es nur seine Nebenmenschen erschüttert, erbaut und bessert. Die Trobadors erhoben Anspruch auf künstlerische Eigenart;

die franziskanischen Dichter aber nannten sich Spielleute, *giullari* und nicht *trovatori* Gottes.

Man hat nun zwar nachgewiesen, daß die Lauden des Jacopone sich von denen der umbrischen Büßergenossenschaften scharf unterscheiden und daß sie zuweilen nichts weniger als volkstümlich sind. Reich bewegt in ihren Rhythmen, stark beeinflußt von dem lateinischen Kirchenlied, und oft bis zur Unverständlichkeit übersteigert in ihrer Mystik, heben sich die Jacoponischen Lauden hoch über den stillen, eintönig feierlichen Ton der anonymen Laudarien und wenden sich weniger an die Durchschnittsfrommen der Masse als an die Virtuosen der Frömmigkeit und Ekstatiker.[1] Aber dennoch ist Jacopone kein gelehrter oder exklusiver Sänger, sondern nur der Vortänzer eines vom Gotte ergriffenen Chores, und oft verliert auch seine Gestalt sich in der Menge. Sein Gesang ist, was man auch sage, wesentlich volkstümlich und kollektiv. Er hat den unwiderstehlichen Schwung, die Gewalt, die schmelzende Glut, die eindringliche Wiederholung, die sinnliche Anschaulichkeit, die platte Natürlichkeit, die Rohheit und Weitläufigkeit des Volksliedes. Er gleicht wie dieses einer Naturerscheinung. Wie ein Gießbach braust er einher und reißt alles mit sich, was ihm nahe ist. Die Liebe der Mutter zum Kinde und die ganze Zartheit und Innigkeit des häuslichen Lebens wird in der heiligen Familie verherrlicht. Gott selbst ist kein philosophisch gereinigtes Wesen, sondern ein riesenhafter Mensch mit allen menschlichen Leidenschaften. Die Tugenden und andere Personifikationen erscheinen als richtige Frauen mit so sprechend weiblichem Putz und Gebaren, daß wir manchmal darüber

[1] Vgl. G. Galli a. a. O. Fr. Novati, Freschi e minii S. 243 ff. und John Schmitt, la metrica di Frà Jacopone in den Studj medievali, Bd. I, 1905, S. 513 ff.

lachen müssen. Keines der menschlichen Dinge ist so zart und edel, keines so gemein und schmutzig, daß es von Jacopones unwiderstehlichem religiösem Anthropomorphismus nicht erfaßt würde.

Für uns aber hat ganz besonders eine Seite dieser Vermenschlichung des Metaphysischen ihre Bedeutung: nämlich die Übertragung der Geschlechtsliebe auf das Verhältnis des Christen zur Gottheit.

Wir haben gesehen, wie die späteren Trobadors, ja sogar schon Arnaut Daniel, ihre Frauenhuldigung mit religiösen Farben zu veredeln, zu erhöhen und zu entsinnlichen liebten. Der Erfolg war eine abstrakte, unanschauliche und verkünstelte Stilart. Gerade den umgekehrten Weg geht Jacopone. Er versinnlicht, vergröbert und verfleischlicht mit den Farben der Geschlechtsliebe und des ritterlichen Minnedienstes seine mystische Glut zur Gottheit. Der Erfolg ist eine volkstümliche, natürliche und kraftvolle Stilart. So fordert Jacopone zum göttlichen Liebestanze auf:

Ciascuno amante che ama il Signore
Venga alla danza cantando d'amore

und wie ein Minnediener schickt er seine Ballata an die heilige Jungfrau:

Va, ballata da mia parte
E saluta umilemente
La Reina rosa olente
Madre Vergine Maria.[1]

Diese beiden Richtungen und Stilarten: der verklärte Minnedienst des Ritters und der versinnlichte Gottesdienst des Franziskaners, begegnen und verschmelzen sich in der Dichtung des *stil nuovo*. Beatrice, die Florentinerin,

---

[1] Vgl. A. D'Ancona, Jac. da Todi, il giullare di Dio del sec. XIII in den Studj sulla lett. ital. dei primi sec. Ancona 1884, S. 41 u. 47 ff.

wird zu einem religiösen Symbol, der philosophische Begriff aber zu einer Florentinerin, und die verklärte Beatrix ihrerseits wieder zu einem bald eifersüchtig, bald mütterlich liebenden Weib. Die symbolisierende Tendenz des späten Trobadors und die anthropomorphisierende des franziskanischen Volksdichters haben sich in der „Komödie“ zu einem harmonischen Kreislauf geschlossen.

Auch in der politischen Dichtung hat Jacopone den Trobadors gegenüber etwas wesentlich Neues gebracht. Er schmäht seinen Gegner nicht, wie jene, aus rein politischen, ethischen oder gar persönlichen Gesichtspunkten. Nein, in der religiös erhitzten Phantasie Jacopones wird Bonifaz VIII. zu einem Symbol, zum leibhaftigen Satan, zum *Lucifero novello.* Und auch in diesem Punkte steht Jacopone nicht allein, sondern folgt nur dem Geiste des Franziskanertums. Wie in seinen Kampfliedern der Papst, so werden in den anonymen franziskanischen Prophetien die Kaiser und Könige, je nachdem sie sich verhalten, bald zu Gesandten des Herrn, bald zu Verkörperungen des Antichrist. Es ist der theokratische Stil des Propheten und Apokalyptikers, der durch Jacopones Mund zum ersten Male in einer italienischen Mundart redet. Und wiederum ist es die „Komödie“, die mit dem persönlichen Sirventes des Ritters die theokratische Prophetie des Mönches verschmelzt.

γ) Die mittelbare Bedeutung der Franziskanerbewegung für Dantes Kunst.

Freilich, ob Dante die umbrischen Lauden und besonders die Lieder des Jacopone gekannt hat, wissen wir nicht. Unmittelbare Nachahmung läßt sich weder bei ihm, noch bei den anderen Vertretern des *stil nuovo* erweisen. Ein mittelbarer Einfluß aber steht außer allem Zweifel. Wie tief und nachhaltig Dante von der

franziskanischen Gesinnung erfaßt wurde, das hat uns die Geschichte seiner religiösen und sittlichen Überzeugungen und seines Charakters gelehrt. Irgendwie aber muß sich, unausbleiblichermaßen, das Ethos eines Menschen auch in seiner Dichtung wieder geltend machen.

Jedoch die franziskanische Dichtung ist gar zu gestaltlos, d. h. einerseits gar zu unmittelbar, frisch und durchsichtig, andererseits gar zu roh, unförmig und hölzern, als daß ein Künstler etwas von ihr lernen könnte. Nachahmen und lernen läßt sich, vernünftigerweise, weder der seelische Schwung noch die technische Unbeholfenheit, denn jener ist ein göttliches Geschenk und diese ein natürlicher Defekt. Darum kann von einer franziskanischen Dichterschule, in die etwa Dante oder sonst Jemand gegangen wäre, überhaupt nicht die Rede sein. Es war eine Schule des Herzens, des Charakters, des Gemütes und der Gesinnung, aber nicht der Kunst. Wenn Dante dieselbe Gewalt, dieselbe Wucht und Zartheit wie Jacopone und noch mehr als das erreicht, so hat er es dennoch nicht von Jacopone, sondern teils aus der mit Jacopone gemeinsamen Gesinnung, aus der Frömmigkeit der Franziskaner, und in letzter Hinsicht aus sich selbst. — Jacopone der Künstler oder Sprachmeister mußte ihm, sofern er ihn kannte, ein Greuel und ein Gelächter sein.

Nicht einmal jene handfeste Vermenschlichung des Metaphysischen, die wir als das wichtigste Ausdrucksmittel der franziskanischen Volksdichter bezeichneten, nicht einmal diese hat Dante unmittelbar übernommen. Ja, er vermeidet in seiner Darstellung des Jenseits und besonders im Paradiese, soweit es nur möglich ist, allen Anthropomorphismus. Sein Gott ist philosophisch bis zur Unpersönlichkeit, seine seligen Geister sind entsinnlicht bis zur Unfaßbarkeit. Man vergleiche damit z. B. die „Ballata del Paradiso“ des Bruders Jacopone, wo die Se-

ligen im Takte tanzen, wo die Engel „Kränze tragen“ und „wie dreißigjährige Jünglinge aussehen“ und die Heiligen wie „Könige und Grafen“ um den „Kaiser“ herumstehen. Oder man erinnere sich gar der Darstellung von Himmel und Hölle, wie sie ein Franziskanermönch, Giacomino von Verona, in einem rohen Lehrgedichte in lombardischer Mundart gegen Ende des 13. Jahrhunderts entworfen hat.[1] Sein Paradies ist eine Stadt mit Mauern aus Edelsteinen, Zinnen aus Krystall, Straßen und Plätzen aus Gold und Silber. Wohlriechende Wunderbäume und Vogelsang in Gärten, wo „heilige Ritter“ lustwandeln. Engel und Apostel stehen vor Gottes Thron, Jungfrauen vor Christo, Ritter vor Maria, und die Mutter Gottes beschenkt ihre Verehrer mit einem weißen Banner und einem Streitroß. — Die Höllenstadt aber brennt fortwährend von Harz und Schwefel; ein Himmel aus Stahl, Eisen und Erz wölbt sich darüber. Trifon, Mocometo, Barachin und Satan halten Wacht am Tor. Wenn der Sünder ankommt, so wird er freundlichst empfangen, dann aber sofort an Händen und Füßen gebunden, geschlagen, in einen stinkenden Brunnen voll Schlangen, Drachen und Basilisken geworfen. Aus kaltem Wasser wird er plötzlich ins Feuer gesteckt. Baçabu, der Koch, brät ihn am Spieße wie ein schönes Schwein, würzt ihn mit Salz, Ruß, Wein, Essig und Gift. Dann schickt er den Braten zur Mahlzeit des Höllenkönigs. Der aber wird wütend und schilt, daß das Fleisch noch nicht gar und das Blut noch zu frisch ist. Köpflings soll der Sünder im ewigen Feuer noch weiter schmoren. Teufel schüren den Herd und machen einen schrecklichen Lärm.

[1] A. Mussafia, Monumenti antichi di dialetti italiani in den Sitzungsberichten der K. Akad. der Wissensch. phil.-hist. Kl. Wien 1864, Bd. 46.

So furchtbar ist die Pein des Feuers dort,
Daß, wenn ich fünfzehnhundert Mäuler hätt'
Und spräche immer Tag und Nacht damit,
Wahrlich, erzählen könnt' ich's nimmer ganz.[1]

Welch ein Abstand zwischen dieser mönchischen Rohheit und der göttlichen Komödie, zwischen dem Anthropomorphismus des Köhlerglaubens und den hohen menschlichen Sinnbildern des ewigen Geistes!

Gemeinsam ist hier gar nichts als das Motiv, d. h. der Stoff, und der Wille, ihn im Dienste sittlicher Ermahnung und Besserung der Mitwelt zu bearbeiten. Grundverschieden aber ist die Bearbeitung selbst, die Kunst. Streng genommen gehören darum die franziskanischen Jenseitsdichtungen überhaupt nicht in die künstlerische Entwicklungsgeschichte der „Komödie". Für die Ausgestaltung und für den ästhetischen Wert des Gedichtes haben sie keinerlei nachweisbaren Beitrag geliefert. Nirgends sind sie von Dante benützt oder nachgeahmt worden.

Auf irgend eine Weise jedoch hängen Motiv und Kunst immer wieder zusammen. Wir dürfen die Geschichte des ersten nicht ohne weiteres aus der Entwicklung der zweiten entfernen. Inwiefern nun aber das Motiv in Betracht zu ziehen ist, kann nur durch die Ergebnisse der Formgeschichte, nicht etwa aus einer sogenannten Entwicklungsgeschichte des Motives heraus (welche es gar nicht gibt!) bestimmt werden.

Mit anderen Worten: der Literarhistoriker muß in der ästhetischen Beschaffenheit des Gedichtes selbst das

---

[1] Sollte man es für möglich halten, daß dieses plumpe Geständnis auf einer Reminiszenz an die berühmten im Mittelalter immer wieder und wieder zitierten Virgilverse (Aeneis, VI, 625 ff.) beruht?

Non mihi si linguae centum sint oraque centum,
ferrea vox, omnis scelerum comprendere formas,
omnia poenarum percurrere nomina possim.

Maß und die Grenzen finden, innerhalb deren er des Kulturhistorikers bedarf. Da ergibt sich denn in unserem Falle, daß die mundartliche Dichtung der italienischen Franziskaner für den Bau der göttlichen Komödie kaum einen technischen Kunstgriff, kaum eine dichterische Konvention, kaum ein fertiges Bild, kaum eine feste überlieferte Anschauung vom Jenseits, kaum einen fertigen, behauenen Stein geliefert hat. Um so größer und bedeutender ist die Masse psychologischer Konventionen, seelischer Gewohnheiten, überlieferter Richtungen des Gefühles, mehr oder weniger fester Verlaufsformen der Gedanken und Anschauungen. Es ist das, was man mit einem Schlagwort den lyrischen Anthropomorphismus und Symbolismus nennen könnte, also nicht die fertige Kunst, sondern ihre Voraussetzung, die künstlerische Geistesverfassung der Franziskaner, all die gemeinsamen Tendenzen, die man mit dem Suffix-*ismus* so schön zu umfassen pflegt.

Vielleicht wird unser Ergebnis klarer, wenn wir es hypothetisch oder negativ formulieren. Man denke sich die umbrische Dialektdichtung der Franziskaner, oder auch diesen und jenen lateinischen Hymnus, oder diese und jene andere ihrer literarischen Kundgebungen aus der Literaturgeschichte entfernt; schwerlich wird dadurch in der Kunstgeschichte der „Komödie" eine bedeutende Lücke entstehen. Man denke sich nun aber sämtliche Kundgebungen des Franziskanertums, und das heißt soviel als das ganze Franziskanertum, hinweg aus der italienischen Kultur- und Literaturgeschichte: was bleibt dann noch anderes als der romantische Minnedienst und die politische Satire der Ritter, der weltliche und klassische Formalismus der Rhetoren und die allegorische Lehrhaftigkeit französisch beeinflußter, rationalistischer Notare und Städtebürger? Mit den psychologischen Voraussetzungen der Ritterdichtung erklärt man zur Not einige

Lieder aus Dantes *Canzoniere;* aus dem Formensinn der Rhetorik heraus versteht man im besten Falle die Straffheit, den ebenmäßigen Faltenwurf und ein Dutzend Schnörkel der Danteschen Periode; auf allegorische Bestandteile und Neigungen läßt sich ungefähr das *Convivio* und das Gröbste und Auffallendste an der Maschinerie der „Komödie" selbst zurückführen.

Die leidenschaftliche lyrische Unmittelbarkeit aber, mit der unser Dichter den Zufällen seines Lebens einen symbolischen Ewigkeitsgehalt einhaucht, die religiöse Vertiefung seiner Liebe zu dem florentinischen Mädchen, die Karikierung seiner politischen Gegner ins Dämonische, ja schließlich alles was nur aus dem persönlichen Glauben in die Heiligkeit des eigenen Schicksals erklärlich ist — und das heißt literarisch gesprochen: die künstlerische Überwindung der Rhetorik und der Allegorie — kurz gerade die tiefste Eigenart der Danteschen Kunst: der ganze Symbolismus in der „Komödie", so sehr er die persönlichste Schöpfung des Dichters ist, — er wäre, entwicklungsgeschichtlich betrachtet, ohne den Vorgang der Franziskaner ein unbegreifliches widernatürliches Novum. Ja selbst die Kühnheit, in eine weltliche, erdhaltige mundartliche Sprache des Volkes einen so hervorragend kirchlich-religiösen Gehalt herabzuzwängen, müßte uns ohne die franziskanischen Dichter als ein beispielloser Anachronismus erscheinen.

Also unmittelbar und in concreto so gut wie Nichts, aber mittelbar und in abstracto das Beste und so gut wie Alles hat Dante der franziskanischen Dichtung zu danken. Es vereinigt sich hier mit der weitesten kulturgeschichtlichen und psychologischen Bedingtheit die tiefste ästhetische Originalität. Nirgends tritt es klarer zutage, daß die „Komödie" ihrem eigensten Wesen nach Kunstwerk, Dichtung, durch und durch selbständiges ästhetisches Monument ist; mit anderen Worten, daß beinahe alle

Kulturwerte, aber ganz besonders diejenigen der franziskanischen Mystik bis auf den letzten Rest in der göttlichen Komödie zu reiner, durchsichtiger Kunstform gewandelt sind.

b) Die Vermittlungen des franziskanischen Einflusses.

Auf irgend einem nachweisbaren Wege aber mußte jene künstlerische Geistesverfassung des Franziskanertums, die wir als lyrischen Symbolismus und Anthropomorphismus bezeichnet haben, unserem Dichter doch wohl zugeführt werden. Gewiß, und die Wege waren sehr viel zahlreicher, als man gemeinhin annimmt.

Zunächst ist es mehr als wahrscheinlich, daß volkssprachliche Lobgesänge oder Lauden in der Stadt wie auf dem Land, in der Kirche wie im Freien unmittelbar an Dantes Ohr gelangten. Schon frühe und in mächtigen Strömen war diese Dichtung nach der Toskana gewandert. Wir können zwar die Berührungspunkte im Einzelnen nicht mit Bestimmtheit aufweisen, aber wir müssen sie ansetzen.

Ferner enthielt nicht allein die mundartliche, sondern auch die lateinische Literatur der Franziskaner eine Fülle von Bruchstücken und Keimen religiöser Dichtung. Bei Bonaventura, bei Ubertin von Casale und bei zahllosen Nachahmern und Vorgängern, bei augustinischen und victorinischen Mystikern, konnte und mußte Dante ihnen begegnen. Hier fehlt es denn auch nicht an mehr oder weniger sicher erwiesenen Berührungspunkten und unmittelbaren Entlehnungen.[1] Doch davon später.

Drittens führte, untermischt mit allegorischen Elementen, sogar die rationalistische Lehrdichtung der Franzosen und

[1] So ist bekanntlich die Lebensgeschichte des hl. Franziskus in Parad. XI zum Teil in wörtlicher Anlehnung an Thomas von Celano und Bonaventura gegeben.

Italiener eine mystische Symbolensprache gelegentlich mit sich. Es gab kaum ein noch so nüchternes Buch, das nicht irgendwie franziskanisch angesteckt war.

Viertens und hauptsächlich aber haben die späteren Trobadors in der Provence, in Frankreich und in Italien eine mystische Gesinnung mit unbedenklichem Anthropomorphismus in ihre weltlichsten Lieder hereingetragen und haben religiöse Motive in die ansprechendsten, lieblichsten höfischen und modischen Formen des Minnedienstes gekleidet. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, etwa seit 1260, beginnen einige Trobadors und zwar vorzugsweise solche italienischer Abkunft. Peire Guilhem de Luzerna, Lanfranc Cigala und Bertolome Zorzi, dann aber auch Südfranzosen: Folquet de Lunel und Giraut Riquier, die ganze Bildersprache und Phraseologie des höfischen Minnesanges und die ganze Technik des Frauendienstes religiös zu wenden und auf die Jungfrau Maria zu beziehen.[1] Der weltliche Schlauch wird mit mystischem Wein gefüllt, und die profane Form erhält religiöse Bedeutung. Diese uneigentliche, übersinnliche und metaphorische Verwendung des absterbenden Minnesanges ist nun freilich keine dichterische Tat, sondern eher eine Untat. Aber sie gibt den ersten Anlaß zu der allmählichen Schöpfung eines neuen Stiles, und sie stellt die Berührung mit der franziskanischen Dichtung her. Auch Jacopone erweiterte ja, wie wir sahen, die sinnliche Sprache der Frauenhuldigung zu religiösen Bedeutungen. Etwa zu derselben Zeit finden wir sogar in der Toskana Villanellen und Pastourellen mit mystischem Gehalt in den profanen Formen des Volksliedes.[2]

---

[1] Vgl. Jos. Anglade, Le troubad. Guiraut Riquier. Bordeaux und Paris 1905, S. 283 ff.

[2] P. Savj-Lopez, Mistica profana in Trovatori e poeti, Studi di lirica antica. Mailand und Palermo 1906, S. 79 ff.

Kurz, überall drängt und steigt der himmlische Geist herab in irdische Gefäße.

Aus dieser, ästhetisch betrachtet, mißlichen und unhaltbaren Sachlage, wie sie vorzugsweise durch die franziskanische Demokratisierung der Frömmigkeit herbeigeführt wurde, entsteht nun zu Ende des 13. Jahrhunderts ein großes künstlerisches Problem, das Problem der „Komödie“. Es gilt eine wesentlich religiöse Gedankenwelt in eine wesentlich profane und den Laien geläufige Sprache zu gießen. Dazu muß die weltliche Kunstdichtung im Dienste einer neuen Gesinnung spiritualisiert, der Konventionalismus des Minnesangs zerbrochen und frischere, geschmeidigere und unmittelbarere Formen müssen für eine höhere Art von Liebesdienst gewonnen werden.

In der Stellung dieser Aufgabe liegt die literarhistorische Bedeutung der Franziskaner, in ihrer teilweisen Lösung die des *dolce stil nuovo,* in ihrer Vollendung die der „Komödie“.

Zu der Schöpfung des erforderlichen neuen Stiles, der weder kirchlich noch ritterlich, weder gelehrt noch volksmäßig, weder rein religiös noch rein profan sein durfte, sondern womöglich alles umfassen mußte, war nicht nur künstlerische Originalität, sondern zugleich auch philosophische Bildung nötig. Denn nur derjenige, der sich des inneren Gegensatzes zwischen sinnlichem und religiösem Liebesdienste und zugleich ihrer inneren Verwandtschaft klar bewußt war, konnte sie zur Versöhnung bringen. Das bloße Gefühl ohne begriffliche Klärung hatten schon die franziskanischen Dichter gehabt, aber bei aller Glut, mit der sie Heiliges und Profanes umspannten, hatten sie den stilwidrigen Synkretismus zu überwinden nicht vermocht. Weder Schwärmerei noch technische Sprachreform hatten genügt. Jetzt war ein philosophischer Dichter und ein neuer poetischer Gedanke,

eine große künstlerische Idee von Nöten, innerhalb deren mönchische und weltliche Ideale ohne den bisherigen Mischmasch, einig und fest, sich kristallisieren und stilisieren konnten.

Nirgends aber waren die Bedingungen zu einer solch philosophischen Dichtung günstiger gegeben als in Bologna.

b) Guido Guinizelli.

Bologna war schon um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert ein europäisches Kulturzentrum erster Ordnung.[1] Hier wurde die Wissenschaft nicht, wie in Florenz, verbreitet, sondern vertieft, die Bildung nicht vertauscht, verhandelt, ausgeglichen und vermischt, sondern gemacht, erzeugt, vervielfältigt und differenziert. Denn hier saßen die Spezialisten. Rechtswissenschaft vor allem lehrte und lernte man; und in ihrem Dienste zunächst erstand die Philologie, d. h. lateinische Grammatik und Rhetorik. Der Florentiner Boncompagno, einer der bedeutendsten Grammatiker, unterrichtete hier in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Auf die Anregung des Kaisers Friedrich hin wurde nun bald auch Aristoteles an der Universität gelesen und erklärt. Für Theologie aber gab es noch keinen Lehrstuhl. Kaum anderswo im Abendlande waren die aus dem römischen und griechischen Altertum überkommenen Wissenschaften in verhältnismäßig so reiner, so wenig mit kirchlichen und mittelalterlichen Gedanken untermischter Form vertreten, wie in Bologna. Darum konnten sie auch in ganz anderer Weise, wie etwa in Paris, als etwas Frisches und durchaus Neues auf die Gemüter wirken.

Selbst die Bürger scheinen bei ihrer fortwährenden Berührung mit Universität und akademischer Jugend einen

---

[1] Tom. Casini, La coltura bolognese dei secoli XII e XIII im Giornale storico d. lett. ital. I, S. 5 ff.

weniger nüchternen, weniger philisterhaften Geist gepflegt zu haben. Aus Bologna stammen die ältesten Aufzeichnungen derber, waschechter und lebensfroher Volksdichtung, aus Bologna die ersten Spuren lateinischer Goliardendichtung in Italien. Bolognese ist einer der ältesten Italiener, die den Minnesang in provenzalischer Sprache übten, Rambertino Buvalelli. Kein Wunder, denn die Matrikel der Universität bezeugt uns die Anwesenheit zahlreicher südfranzösischer Studenten. In den Palästen ließen die Trobadors ihre Kanzonen, auf der Straße die Spielleute ihre karolingischen Epen hören.

Verschiedene Vertreter der sizilianischen Dichterschule haben in Bologna studiert.[1] Auch die guittonianische Lyrik fand in Bologna rascheste Verbreitung und eifrige Nachahmung. Stand doch Guittone d'Arezzo als Mitglied des Ordo Militiae Beatae Mariae in engen Beziehungen zu der Stadt.

Dieser Orden, bekannt unter dem Spitznamen der „Genießebrüder“ *(frati gaudenti)*, war nämlich eine bolognesische Gründung (1261). Ritterliche und reiche Leute vereinigten sich hier zu wohltätigen Zwecken, zu Almosen, zu bewaffneter Beschützung von Witwen und Waisen, Beilegung von Familienzwist u. dgl. Die Ordensbrüder durften verheiratet sein und waren an keinen bestimmten Aufenthalt gebunden. Sie genossen bedeutende Vorrechte, waren insbesondere vom Waffendienst zu weltlichen Zwecken enthoben und brauchten sich mönchische Askese nicht aufzuerlegen. So waren sie denn im Volksmunde bald als eine Vereinigung von reichen und selbstsüchtigen Muckern verschrien.[2] Kurz, Weltentsagung

[1] Vgl. E. Monaci: Da Bologna a Palermo in Morandi's Antologia della nostra critica lett. 11. Aufl., Città di Castello, 1896, S. 227 ff.

[2] Dementsprechend und nicht mit Unrecht hat auch Dante sie behandelt. Inf. XXIII, 103 ff.

war nicht gerade die herrschende Stimmung in Bologna. Frischer und heiterer als sonstwo wehte die Luft.

Zu den vornehmen Kreisen der Stadt, wenn schon nicht zu den Marienrittern, gehörte auch der Schöpfer des *Stil nuovo*, Guido Guinizelli dei Principi. Leider sind nur wenige Gedichte von ihm erhalten; aber sie genügen, um uns zu zeigen, wie in seinem klaren Kopf die wissenschaftliche Bildung der Universität sich mit der schönen Kunst des Minnesangs vereinigte und wie in seinem jungen Herzen ein warmes metaphysisches Gefühl sich regte. Erhellt von philosophischen Gedanken und beleuchtet von poetischen Bildern tritt diese jenseitige Liebe heraus in der berühmten Kanzone

Al cor gentil ripara sempre amore[1].

Hier ist, zum erstenmal soviel wir sehen, die Stilart der Guittonianer, in der auch Guinizelli sich geübt hatte, überwunden, die pedantische Verdrossenheit des Gelehrten beseitigt, die asketische Frömmigkeit des Mönches philosophisch gereinigt und zu edler Weltfreude erhoben. Die Dame des Ritters ist ein höheres Wesen geworden, halb christlicher Engel, halb averroistische Intelligenz, ein reines, hohes und lächelndes Bild, dessen Liebe uns adelt. Es ist nicht mehr die genußsüchtige Liebe des Freiers, es ist die reine Beschaulichkeit des Jüngers, eine theoretische Liebe: übersinnlich und visionär wie die Verzückung des Büßers, leidenschaftlich und freudig, aber eifersuchtslos wie die Hingabe des Philosophen an seine Idee. In glänzenden, neuen und edeln Bildern redet ein wundersam wonniges Gefühl der Ergebenheit. Es ist, als ob das christliche Jenseits mit griechischer Heiterkeit herablächelte. Der Dichter nimmt seine Vergleiche nicht

[1] Vgl. meine Übersetzung in Bd. I, S. 494 f.

mehr aus der Bibel, noch aus der Geschichte, sondern aus der Natur und ihrer geheimnisvollen Wissenschaft.

Foco d'amore in gentil cor s'apprende
como vertute in pietra preziosa:
che da la stella valor non discende,
avanti'l sol la faccia gentil cosa;
poi che n'ha tratto fore,
per soa forza, lo sol ciò che li è vile,
la stella i dà valore.
Così lo cor, ch'è fatto da natura
eletto pur gentile,
donna, a guisa di stella, lo inamura.

Amor per tal ragion sta in cor gentile
per qual lo foco in cima del doppiero
splende a lo so diletto, chiar, sottile:
non li staria altrimenti, tant'è fero;
però prava natura
rincontra amor como fa l'acqua il foco
caldo, per la freddura;
amor in gentil cor prende rivera
per so consimil loco,
com' adamas del ferro in la minera.[1]

Die Anschauungen und Vergleiche drängen, häufen und verflechten sich zu langen Reihen. Das philosophische Thema wird poetisch variiert, und der Poet in seiner Freude kann sich nicht genug tun, und um das Geheimnis der neuen Liebe zu spiegeln, sucht er immer wieder nach neuen Bildern. Guinizelli will nicht, wie seine Vorgänger, die übersinnliche Liebestheorie lehrhaft entwickeln, noch begründen, noch diskutieren, noch beweisen: nein, er besitzt sie, schaut sie und zeigt sie, immer dieselbe, seinen Hörern in schönen, farbigen Gläsern. Durch dieses schauende Schildern und phantastische Verhalten einer

[1] Es sind die oben Bd. I, 494 ff. nicht übersetzten Strophen II und III der Kanzone.

Idee gegenüber wird Wissenschaft zu Kunst und die gestaltlose Wahrheit zu lebendiger Dichtung. In der Überwindung der Lehrhaftigkeit, in der Beruhigung der Predigt und der Kritik zum künstlerischen Schauspiel liegt die Bedeutung dieser Kanzone. Wie Guinizelli im Kleinen, so hat Dante im Großen die ganze Gottes- und Weisheitslehre des Mittelalters zu einem ebenmäßigen klaren Bilde beruhigt und verewigt.

Freilich, man spürt bei Guinizelli noch da und dort ein unruhiges Ringen, verwickelte und vergebliche Anstrengungen des Ausdrucks. Er will das Unfaßliche abbilden und fällt zuweilen in die spröde und spitzfindige Dunkelheit Guittones zurück; oder er spielt schon gar als ästhetischer Liebhaber mit seinem Gegenstand und malt und schildert nur, ohne zu empfinden. Daher sich neben der Dunkelheit auch schon ein kalter allegorischer Glanz bemerkbar macht. Dort aber, wo er das Geschaute auch fühlt, da gelingt ihm — und besonders am Schluß seines Liedes — eine völlig neue, lebhafte, geradezu dramatische Mythendichtung.

Mit dieser Kanzone ist der ästhetische Zyklus, zu dem die *Vita nuova* und die göttliche Komödie gehören, eröffnet, die neue Stilart geboren. Ihre sämtlichen Entwicklungsmöglichkeiten, ihre Vorzüge und Fehler liegen in einem winzigen Keime beschlossen. Der nüchterne Synkretismus des toskanischen Bürgers ist in lyrisches Feuer eingeschmolzen, der gemeine Anthropomorphismus des umbrischen Mönches ist idealistisch gereinigt. Dantes Kunstform, die Dichtung der beschaulichen Liebe, der gefühlvollen und frommen Anschauung des Übersinnlichen ist zubereitet.

c) Rückblick und Vorblick.

Freilich, zwischen dem kleinen Liebeslied des Guinizelli und dem weltumfassenden Gedichte des Alighieri liegt ein Abgrund. Mag sein, daß psychologisch und ästhetisch die Stilart verwandt ist, aber ihre technische Verwendung ist so verschieden, als man sich denken kann. Zwischen einer Miniatur und einem riesenhaften Deckengemälde besteht ein Unterschied.

Das Beispiel des Guinizelli kann uns vielleicht die hübschesten Stücke aus Dantes Liederbuch begreiflich machen. Für die Erklärung der „Komödie“ aber, besonders nach ihrer technischen Seite hin, sind alle Voraussetzungen der italienischen Literaturgeschichte zusammengenommen noch unzulänglich. Sprache, Ausdruck und Stil, ja den ganzen künstlerischen Geist des Gedichtes müssen wir zwar als italienisch und sogar als florentinisch bedingt und bestimmt erkennen. Was jedoch die Quellen, den Stoff, die Motive, die Technik, kurz die ganze praktische Anlage und Tendenz der „Komödie“ betrifft, so fließen sie nicht aus Italien allein, sondern aus sämtlichen Ländern der alten Kulturwelt zusammen und streben, dementsprechend, auch wieder hinaus über alle nationalen Grenzen. Sie sind in ihrer Herkunft und in ihrer Absicht gerade so universal wie der Katholizismus.

Die engere Kunstgeschichte der „Komödie“ beginnt, wenn man sehr weit zurückgehen und die italienische Sprachgrenze überschreiten will, nicht früher als bei den Provenzalen. Denn die provenzalischen Trobadors sind die Ersten, die mit vollem, künstlerischem Bewußtsein ihre Individualität zum Ausdruck bringen und eine neue, persönliche Technik erzeugen.

Ihre italienischen Nachahmer füllen diese persönlichen und höfischen Formen zuerst mit unpersönlichem und konventionellem, dann immer mehr mit wissenschaftlichem

und unhöfischem, demokratischem Geiste. Die Dichtungsgattungen uniformieren sich, vermischen sich und nähern sich der Prosa. Dabei tritt, dank dem rationalistischen altitalienischen Geiste, ein dichterischer Tiefstand ein, eine Pause in der Kunstgeschichte, die, wie es zu gehen pflegt, durch technische Künsteleien und Spielereien ausgefüllt wird (Guittonianer und Allegoristen).

Die junge Sprache hat nun zwar aus dem Reichtum der provenzalischen, französischen und lateinischen Literatur eine Fülle dichterischer Werkzeuge, technischer Kniffe und Formeln sich angeeignet, aber es fehlt ihr der schöpfende Genius. Ja, es fehlt geradezu das poetische Problem.

Erst durch die volkstümliche Religionsbewegung der Franziskaner ist eine dichterische Aufgabe gestellt und erst von den Sängern des *Stil nuovo* ist sie in Angriff genommen worden. In engerem Sinne beginnt demnach die dichterische Entwicklungsgeschichte der „Komödie" erst bei Guido Guinizelli, bei Dantes Zeitgenossen, oder gar bei Dante selbst.

Die weitere Kunstgeschichte hingegen, d. h. die Stoff- und Quellengeschichte der „Komödie", zersplittert und verliert sich in graueste Vorzeit. Dafür sind die Ergebnisse ihrer extensiven Forschungen zum Kunstverständnis des Gedichtes um so weniger wichtig und wertvoll. Sie illustrieren nur, belegen und bestätigen, was Kunstkritik und Kunstgeschichte zu fragen und zu beantworten haben. Wen es freut — und glücklicherweise erfreuen sich sehr viele gedankenlose Liebhaber an diesem Sport —, der kann mit unermeßlichen Motiven und Quellen die Aufgaben und die Ergebnisse der Kunstgeschichte kulturgeschichtlich derart belegen, bestätigen, illustrieren und belästigen, daß man sie überhaupt nicht wieder erkennt. Denn, je weniger sich die Quellen- und Motivenforschung von den Fragestellungen des Kunstkritikers leiten läßt,

desto billiger, reicher, vielfarbiger, desto zusammenhang-, sinn- und wertloser werden ihre Funde. Wer an die Selbständigkeit der Stoffgeschichte glaubt, der ist lediglich konsequent, wenn er die Quellen der „Komödie“ etwa in Indien, in China oder bei den Hottentotten sucht. Denn zersprengte Teile, die sich etwa vergleichen ließen, sind schlechthin überall, wo es Menschen gibt, zu ermitteln.

Uns aber ist es nicht um vereinzelte Motive und Motivchen, sondern um den technischen Grundgedanken des ganzen Gedichtes zu tun. Dieser ist in jedem gelungenen Kunstwerk schließlich nichts anderes als die konkrete Verwirklichung des poetischen Grundgedankens. Dichterische Technik im wahren und guten Sinne ist die zum Akt gewordene und zur Ausführung gelangende dichterische Inspiration. Wo Form und Inhalt so wie in der „Komödie“ sich gegenseitig durchdrungen haben, da kann von einer selbständigen Stoffgeschichte niemals die Rede sein. — Haben wir doch auch in der Formgeschichte, wie wir sie bisher verfolgten, immer und immer wieder die technische Frage zu stellen gehabt.

Wenn wir also in der „Komödie“ den Stil oder die Form als national, die Technik oder das Motiv als international bezeichneten, so heißt das in Wahrheit nichts anderes, als daß die „Komödie“ neben einer nationalen auch eine internationale Kunstentwicklung zur Voraussetzung hat. Diese letztere gilt es nunmehr zu betrachten.

8. Die Bibel.

a) Psalmisten- und Prophetenstil.

Das Zentralmotiv der göttlichen Komödie haben wir als ein wesentlich religiöses erkannt. Es dürften demnach sämtliche Kunstformen, die das Christentum erzeugt hat, für die Quellengeschichte der „Komödie" zu erwägen sein.

Wir erinnern uns, daß zu der Bildung des Christentums die ägyptische, babylonisch-assyrische, hebräische, persische, griechische und römische Religion und Philosophie ihre Beiträge geliefert haben. In der Tat, gewisse Symbole und Allegorien der „Komödie" lassen sich, getrennt, vereinzelt und in abstracto, bis zu den entferntesten dieser Urquellen zurück verfolgen.

Den Einfluß der alten Religionen auf das Christentum wenigstens in großen Umrissen zu bestimmen, haben wir schon zu Anfang unserer Arbeit versucht.[1]

Dabei haben sich zweierlei Arten von Beeinflussung ergeben: eine vorwiegend ethische und eine vorwiegend ästhetische. Die jüdische Religion z. B. hat bei ihrem außerordentlich starken Ethos kaum ein neues Bild, kaum eine feste Ordnung von Mythen oder Gestalten zur Veranschaulichung der Gottheit und des göttlichen Reiches erzeugt; wohl aber hat sie die von Ägyptern, Babyloniern, Assyrern und Griechen übernommenen religiösen Formelemente nach eigenem Geiste verwertet und gedeutet. Demgegenüber scheint das, was die naturalistisch gerichteten Religionen für die Entwicklung der christlichen Kunst beschafft haben, vorzugsweise das Material zu sein: Symbole und Allegorien, Bilder und Begriffe, aber weniger die leitenden Grundgedanken und Tendenzen.

[1] Bd. I, S. 26 ff. und bes. 39 ff. Eine kurze Übersicht über die „Jenseitsgedanken des Altertums" von den Ägyptern bis zum Urchristentum, gibt L. von Sybel, Christliche Antike, Einführung in die Altchristl. Kunst, Marburg 1906, S. 38—80.

An und für sich ist freilich jede Religion befähigt, ihre eigene Kunst zu erzeugen. Aber jede ist auch in ihrer Eigenart mehr oder weniger beschränkt. Sinnliche, plastische, architektonische, malerische, gegenständliche, objektiv erzählende und schildernde oder gar wissenschaftlich geordnete Darstellung der jenseitigen Dinge ist erfahrungsgemäß am besten innerhalb derjenigen Religionen geglückt, die man als naturalistisch zu bezeichnen pflegt. Nur diese schaffen und vermitteln jene Beschaulichkeit und Ruhe, ohne die eine klare Objektivierung schwerlich zu Stande kommt.

So haben die Ägypter neben einer großartigen religiösen Baukunst und Plastik auch ihre scharf umrissenen Bilder vom Totenreich gehabt. Schon in der babylonisch-assyrischen Religion beginnt die mythische Kosmologie, dank ihrem ausgesprochen astronomischen Charakter, sich wissenschaftlich zu regeln. Neben einem höchst phantastischen malerischen Symbolismus, wo sich tierische mit menschlichen Formen vermischen, tritt alsbald der mathematische Symbolismus. — „Innerhalb der Erde liegt der finstere Aufenthaltsort der Abgeschiedenen, das Totenreich, mit sieben oder zweimal sieben wohlbewachten Toren, dessen Beherrscherin einen Palast bewohnt. Die Geister der Verstorbenen durchschreiten auf dem Wege dahin einen Strom und haben sich vor dem Eintritt in ihre künftige Behausung „voll Erdstaub“ einer Art Gericht zu unterziehen.[1]“

Um von diesem „Erdstaub“ das Jenseits zu reinigen, um es aus den Tiefen des Bodens in die Höhen der Luft zu erheben, bedurfte es einer energischen, weniger sinnlich und mehr ethisch gerichteten Religion, wie wir

[1] Carl Bezold, Die babylonisch-assyrische Religion in Hinnebergs Kultur der Gegenwart, I 3. Berlin und Leipzig 1906, S. 48.

sie bei den Persern gefunden haben. Dem Reiche des Abgrundes stellt sich ein Himmelreich entgegen, und vermittelnd zwischen ihnen ein Berg und eine Brücke. Gute und Böse, Dämonen, Engel und Teufel stufen sich ab.

Immer beweglicher wird allmählich die religiöse Kunst. Starr und monumental bei den Ägyptern, phantastisch, malerisch, aber noch mathematisch gebannt bei den Assyrern, episch und dramatisch belebt bei den Persern, wird sie schließlich in der Dichtung der hebräischen Propheten und Psalmisten zerschmolzen und aufgelöst in den reinsten lyrischen Hymnus. Die Sprache der Steine hat sich zu einer Sprache des Herzens und des Geistes gewandelt. Das Wort ist lebendig geworden, alles Technische ist abgefallen. Die Hebräer mögen schlechte Baumeister und Maler und im engeren Sinne des Wortes mangelhafte Künstler gewesen sein, ihre ganze Eschatologie, Kosmologie und Mythologie mag entlehnt sein, aber sie sind die ersten wahrhaft innerlichen, subjektiven und lyrischen Dichter der Religion. Besessen vom Geiste ihres Gottes, zerschlagen sie die Formen der objektiven Kunst, zertrümmern die naturalistische Kosmologie und Mythologie und wirbeln deren Bruchstücke wie Spielbälle durch die Luft. Sie brauchen keine sinnlich befestigte Vorstellung vom Jenseits, denn sie tragen es in sich. Ihr Tempel ist eine bewegliche Lade, ihre Kunstform ein rasches, stürmisches Lied. In kleinen sprachlichen Einheiten, nicht in Perioden, sondern in Parataxe und Parallelismus verläuft, Welle auf Welle und Stoß auf Stoß, die Begeisterung, und in einem kurzen Finale pflegt sie sich zu legen. Da die Einheit ganz in der Sicherheit des Gefühles ruht, so bedarf es keiner verwickelten Gedankenverbindung noch Komposition.

Einigermaßen verschieden von dieser lyrischen Subjektivität des Psalmisten ist die mahnende Predigt und Verkündigung des Propheten. Der Prophet sucht, um

bekehrend und überzeugend zu wirken, die innigste Fühlung mit den religiösen Vorstellungen des ganzen Volkes. Eine alte Formel, eine kurze, flüchtige Anspielung auf mythische Bilder, sagenhafte Erinnerungen, eschatologische Phantasien muß in den Hörern vertraute und gemeinsame Gefühle erwecken. Kurz, die rednerische Subjektivität des Propheten bewegt sich auf einer objektiven und kollektiven Grundlage alter Überlieferungen und volkstümlicher Anschauungen. Daher sie in Wahrheit nicht ganz so sprunghaft, dunkel, geheimnisvoll und unvermittelt gewirkt hat, wie einem modernen Leser scheinen möchte. Im Gegenteil, sie hatte einen stark reflexiven und allegorischen Zusatz, indem sie den alten Bildern naturalistischen Ursprungs einen neuen Inhalt und spirituale Bedeutungen zu geben gezwungen war.

Allein, je reiner und je höher sich das religiöse Ethos des Propheten von der gewohnheitsmäßigen Denkart der Massen abhebt, um so mehr wird auch sein Ausdruck die formel- und sagenhaften Bestandteile der Überlieferung abstreifen; die rednerische Subjektivität wird sich abklären zu einer immer freieren, aber auch immer natürlicheren Sprache des Herzens. Die Allegorie wird verschwinden, Gedanken und Bild werden aufs innigste zusammenwachsen zu einem „Gleichnis“, das in sich selbst schon seine Deutung hat und keiner besonderen Erklärung mehr bedarf. Diese Vollendung des Prophetenstiles ist in der Predigt des letzten Propheten, Jesu, erreicht. Der bedingungsloseste religiöse Individualismus und die universalste Frömmigkeit greifen herzhaft und unbefangen nach den gewöhnlichsten, täglichsten, allgemeinmenschlichsten Bildern. „Alles ist Euer“ lautet der Grundsatz dieses Stiles. „Um Klarheit auszugießen über das Hohe und Göttliche, über Angelegenheiten und Gesetze des Gottesreiches, um das Himmlische seinen sinnbefangenen Hörern zugänglich zu machen, hat Jesus freundlich von

dem Allbekannten sie aufwärts geleitet zu dem Unbekannten, hat er an den Bändern der Ähnlichkeit ihre Seelen von dem Gemeinen hinaufgezogen zum Ewigen. Die ganze Welt, auch das Weltliche in ihr, hat er in seinen Dienst genommen mit königlicher Großherzigkeit, um die Welt zu überwinden, mit ihren Waffen hat er sie geschlagen. Kein Mittel hat er unversucht gelassen, kein Mittel des Wortes, um das Wort seines Gottes an und in die Herzen seiner Hörer zu bringen. Nur die Allegorie, die nicht verkündigt, sondern verhüllt, die nicht offenbart, sondern verschließt, die nicht verbindet, sondern trennt, die nicht überredet, sondern zurückweist, diese Redeform konnte der klarste, der gewaltigste, der schlichteste aller Redner für seine Zwecke nicht gebrauchen."[1]

b) Dante und die Biblische Geschichte.

Für Dante ist die Bibel ein Buch göttlicher Wahrheit, aber auch göttlicher Dichtung. An keinem anderen Texte glaubt er ungehinderter und vollständiger jenes vierfache Deutungsverfahren der mittelalterlichen Ästhetik durchführen zu können.[2] Daher erstens die höchste Verehrung für den buchstäblichen Wortlaut, zweitens das eifrige Streben, dem anschaulichen Ausdruck biblischer Erzählungen und Dichtungen mehr oder weniger allgemeine philosophische Begriffe zu unterlegen, ihm drittens dogmatisch moralische Gebote zu entlocken und ihn viertens gar zu mystischen Nebenbedeutungen zu zwingen. Kurz: entweder starres Kleben an der Silbe, oder gewalttätige Entstellung, im besten Falle wissenschaftliche Definition des Sinnes. Man kann sich ein weniger künstlerisches Verhalten überhaupt nicht denken.

[1] A. Jülicher, die Gleichnisreden Jesu, 2. Aufl., I. Bd. Freiburg 1899, S. 118.

[2] Vgl. Bd. I, S. 197 ff. und dazu noch Parad. IV, 40 ff.

Also hat die ästhetische Theorie einen etwaigen Einfluß des biblischen Stiles auf Dante gewiß nicht begünstigt. Trotzdem wäre sehr wohl ein solcher Einfluß denkbar; denn im Leben ist die Kunst etwas anderes als in der Lehre.

In der Tat, wie sollte der offene Sinn eines so stark religiös veranlagten Künstlers sich dem ungeheuern Eindruck der biblischen Sprache entzogen haben? Besonders in Dantes Jugenddichtung erkennt man die tiefen Spuren, die sie in seinem Geiste gelassen hat. Es wimmelt von biblischen Erinnerungen und Bildern in seinem Gedächtnis, die Bibel ist weitaus das meist zitierte Buch in seinen Schriften. Er hat sie besser als mancher Geistliche von Beruf im Kopf und im Herzen. Und dennoch behauptet seine Muse sich unabhängig!

Künstlerisch unbegabte und unselbständige Menschen pflegen einer Autorität, die sie in wissenschaftlicher, sittlicher oder religiöser Beziehung aufs höchste verehren, auch im sprachlichen Ausdruck nachzueifern. Ein geschmackloser Prediger tönt in biblischem Stil, ein phantasieloser Verehrer Kants oder Hegels macht sich den schleppenden Periodenbau seiner Meister zu eigen. Ein Dichter wie Dante aber beharrt sogar der Autorität des „Gotteswortes“ gegenüber auf der Besonderheit seiner eigenen Worte. Er hätte seine Sprache etwa nur dann nach dem Muster der Bibel formen können, wenn diese ihm, ähnlich wie dem jungen Goethe, nicht mehr als metaphysisches, sondern als dichterisches Subjekt gegolten hätte. Hier also, kann man sagen, ist eine falsche Poetik einem wahren Poeten zugute gekommen und hat ihm geholfen, den biblischen Geist zu erfassen, ohne sich von der Form unterjochen zu lassen.

Wer die biblischen Bezugnahmen, Erinnerungen und Anspielungen in Dantes Schriften durchläuft[1], wird staunen,

[1] Ed. Moore, Studies in Dante, I. Series hat sie alle sorgsam verzeichnet.

wie die Anleihe des Dichters so groß an Zahl und doch so klein an künstlerischer Bedeutung ist. Einzelne Worte, ganze Sätze, Bilder oder Vergleiche aus der Bibel sind unverändert herübergenommen, oder sie sind aus dem Latein der Vulgata derart wortgetreu in das Italienische umgesetzt, daß man sie zu der Herstellung eines kritischen Dante-Textes vielfach und mit Erfolg benützen konnte.[1] Zitate, Reminiszenzen, geborgte Terminologien aber machen keinen Stil, sie bilden ihn nicht, sondern dienen ihm nur. Mit Sparsamkeit und mit Geschick verwendet, können sie ihn würzen, im Übermaße ausgestreut, beeinträchtigen sie ihn. So sehr nun das gehäufte und unschöne Zitat im Mittelalter üblich war, so hat doch Dante es, wenigstens in der „Komödie“, mit modernem Sinne künstlerischer Ökonomie gehandhabt.

Freilich, in seinen Jugendschriften und selbst im *Convivio* und in den politischen Episteln noch tut auch er des Guten zuviel. Ganz besonders in der *Vita nuova* machen die biblischen Anspielungen keinen guten Eindruck. Sie wirken, wo nicht als Profanation, zum wenigsten als Geschmacklosigkeit oder süßliche Geziertheit. Sie stehen innerhalb des Danteschen Stiles wie ein fremder Stil. Was ist das für ein querköpfiger, verschrobener, undantescher Liebhaber, der beim Tode seiner Freundin an die „Herren des Landes“ einen lateinischen Brief schreibt, sich als Prophet Jeremias gebärdet und anfängt: „Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium“ . . .?[2] Was ist das für ein preziöser Stilist, der die Begleiterin seiner Angebeteten mit Johannes dem Täufer vergleicht[3], seine Herrin als *gloriosa, beata,* oder *donna della salute* bezeichnet, Amor den Liebesgott und die Lebensgeister des eigenen

[1] Ed. Moore hat es a. a. O., S. 48 ff. mit großem Scharfsinn getan.

[2] Vita nuova, § 29. — [3] Ebenda, § 24.

Leibes in biblisch frisiertem Latein sich ergehen läßt: „Vide cor tuum.[1] — Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur michi. — Apparuit jam beatitudo vestra.“ u. dgl. Am Ende des 16. Jahrhunderts, nachdem durch Reformation und Gegenreformation sich das religiöse Bewußtsein empfindlich geschärft hatte, hielt es ein Herausgeber der *Vita nuova* für angebracht, solche und ähnliche Bibelworte aus dem Texte zu entfernen oder zu ändern.[2]

Noch sehr viel mehr hätte dieser Zensor mit dem philologisch stumpfen, aber religiös und ästhetisch verfeinerten Gewissen in den lateinischen Episteln unseres Dichters zu streichen oder zu überstreichen gefunden.

Wesentlich anders liegen die Dinge in der göttlichen Komödie. Jenseits dieser Welt ist das Bibelwort an seinem Platze; dort hat es, selbst auf das Verhältnis des Dichters zu seiner Geliebten bezogen, einen guten stilistischen Sinn. Denn im Paradiese ist die göttliche Sendung Beatricens, die in der *Vita nuova* nur ein Schein, eine Gebärde, eine Pose oder Velleität war, zur klaren und ernsthaften Tatsache geworden. Dem christlichkatholischen Fegefeuer und Paradies gehört das biblische Latein als offizielle Sprache. Besonders sind hier die Psalmen als Ausdruck eines gemeinsamen Gottesdienstes an ihrem Ort.[3] Ja, der Dichter hätte das Bibelwort ohne Schaden der künstlerischen Einheit hier noch reichlicher verwenden können als sein geläutertes und strenges Stilgefühl ihm erlaubte. Aber seine Frömmigkeit war eher persönlich und menschlich als kirchlich oder biblisch geworden.[4]

---

[1] Ebenda, § 2.

[2] V. N. di Dante A. In Firenze, Nella stamperia di Bartol. Sermartelli, 1576 und Michele Barbis kritische Ausg. der V. N. Mailand 1907, S. LXXVIII ff.

[3] Z. B. Purgat. V, 24; XX, 94 f.; XXIII, 11; XXIX, 3; XXX, 74 f.; XXXIII, 1; Parad. XXV, 98 usw.

[4] Vgl. Bd. I, S. 125 f.

Inwiefern die Überwindung oder Eingliederung des biblischen Stiles in den Danteschen eine eigene Tat des Dichters ist, haben wir hier nicht zu entscheiden. Wir wollen zunächst nur wissen, inwiefern sie historisch und psychologisch bedingt und vorbereitet war. Erinnern wir uns also, wie die biblische Gedankenwelt, kraft der philosophischen und dogmatischen Arbeit der Theologen des Altertums und Mittelalters, eine eigenartige Deutung und durchgreifende Neugestaltung erfahren hatte. Vergegenwärtigen wir uns jene Denkart, die wir als theoretischen Intellektualismus und moralischen Illusionismus erkannt und bezeichnet haben[1]. Denn diese ist der Boden, auf dem die Dantesche Dichtung den Ringkampf mit der mächtigsten religiösen Stilart der Welt aufnehmen und siegreich beendigen durfte.

In schlichter Erzählung und frei von aller Kritik beginnt die biblische Chronik: „In principio creavit Deus coelum et terram. Terra autem erat inanis et vacua et tenebrae erant super faciem abyssi, et Spiritus Dei ferebatur super aquas. Dixitque Deus: Fiat lux. Et facta est lux“ — und endigt: „Viditque Deus cuncta quae fecerat: et erant valde bona. Et factum est vespere et mane, dies sextus.“ In Dantes resp. Beatricens Munde aber wird, vermöge des theoretischen Intellektualismus, die Chronik zur Geschichtstheologie und die sachliche Erzählung zu einer lyrisch bewegten Beweisführung: Parad. XXIX, 13 ff.

> Nicht um sich einen Vorteil selbst zu schaffen –
> Unmöglich wär es! Nein, damit ihr Glanz
> Sich spiegelnd sagen könnte: Ja, ich bin!
> Hat jenseits aller Zeit, in Ewigkeit,
> Jenseits des Faßlichen, nach ihrer Art,
> Die Ewige Lieb' zu lieben sich eröffnet.
> Nicht daß sie etwa vorher leblos lag,

[1] Vgl. Bd. I, 409 ff.

Denn weder vor- noch nachher war es damals
Als Gottes Geist auf diesen Wassern schwebte.
So traten nun vereint sowohl wie frei
Form und Materie ohne Fehl ins Sein.

Ein andermal gestaltet derselbe theoretische Intellektualismus die Erzählung von Jakobs Traum und der Himmelsleiter zu einer Allegorie des beschaulichen Mönchtums.[1]

Der moralische Illusionismus aber verwandelt die biblische Chronik zunächst in lehrhafte Dogmatik, so daß die sachliche und anschauliche Sprache der Erzählung sich in den abstrakten und sentenziösen Stil eines Juristen verflüchtigt. Einen Schritt weiter, und eine lange Reihe biblischer Geschichten schrumpfen, als sittliche Vorbilder gefaßt, zu kurzen, mageren Ausrufen, Hinweisen, Ermahnungen und Befehlen zusammen. So und so hat dieser oder jener biblische Held oder Sünder gehandelt, erinnert und straft das Gewissen die Seelen des Fegfeuers. Dabei kann es geschehen, daß die biblischen Bruchstücke sogar ihres göttlichen Wahrheitscharakters entkleidet werden und in rein erzieherischer Absicht auf eine und dieselbe Linie mit den Fabeln des heidnischen Altertums herabrücken.

Ein zusammenfassendes Beispiel für die Dantesche Umarbeitung biblischer Formen haben wir an dem mythischen Baume des Paradieses. Zwei Ableger dieser Pflanze erscheinen zuerst auf dem sechsten Sims des Läuterungsberges: erstens als materielle Werkzeuge der Strafe, zweitens als zauberhafte Sprachrohre sittlicher Ermahnung und Warnung. Drittens finden wir auf der Spitze des Berges den Baum der Erkenntnis selbst als umfassende Allegorie voll philosophischer ethischer und politischer Lehren. Sämtliche Wandlungen: von der konkretesten

[1] Genesis 28, 12 und Parad. XXI, 28 ff. Auf die theologische Vorarbeit, die unserem Dichter zu dieser Umgestaltung verholfen hat, ist oben Bd. I, S. 402 ff. hingewiesen.

Materialisierung zur Moralisierung, ja bis zu der abstraktesten Intellektualisierung, sind hier durchlaufen, und, je nach Bedürfnis, erhält der biblische Baum die wechselvollste und wunderlichste Umgebung.[1]

Es bedarf keiner weiteren Beispiele, um die völlige Unabhängigkeit der Danteschen Kunst und die Mittel, mit denen sie allen biblischen Ausdruck zerbricht, zu beleuchten und zu kennzeichnen. In der Bibel herrscht praktischer und volksmäßiger, in der „Komödie" aber intellektualistischer und persönlicher Geist. Daher dort ein im guten Sinne des Wortes chronistischer, sachlicher und rednerischer Stil, hier eine phantastische, beschauliche und abstrakte Ausdrucksweise. Dort eine Fülle formelhafter, breiter, natürlicher und ungezwungener Wendungen, hier eine durchgearbeitete, knappe, in regelmäßige Einheiten zusammengedrängte Sprache. Kurz, dort redet ein Gott in menschlichen, hier aber dichtet ein Mensch in göttlichen Formen.

c) Dante und der Prophetenstil.

Zuweilen jedoch hat Dante sich mit Gott identifiziert. Dann allerdings greift auch er zu einer biblischen Stilart, nämlich zu der des Propheten, welcher Gottes Sprachrohr ist. Dann sucht er, jene sprunghafte, dunkle, geheimnisvolle und unvermittelte Subjektivität, die wir bei den alten Propheten als historisch bedingt erkannten, wiederzugeben. Jetzt bewundern wir nicht mehr seine dichterische Eigenart, sondern das kunstgewerbliche Geschick, mit dem er die altertümliche Farbe, die archaische

[1] In einem durchaus analogen Verhältnis steht auch die bildende Kunst des Mittelalters zu der Bibel: bald klebt sie am Buchstaben und materialisiert den Text, bald gibt sie ihn durchaus frei in symbolisch-allegorischen Umdeutungen. Vgl. dazu die sprechenden Belege bei Emile Male, l'art religieux du XIII siècle en France, Paris 1898, S. 177—230.

Patina seiner Vorlage erzielt. In den lateinischen Episteln und zum Teile noch in den Prophezeiungen Virgilios, Beatricens und der Seligen des Paradieses ist die formalistische Absicht der Nachbildung nicht zu verkennen.

Andererseits aber muß zugegeben werden, daß Dante neben der Phrase auch das Ethos eines Propheten besessen hat. Kraft dieser inneren Echtheit gelingt ihm ein eigener, klassischer und durchaus florentinischer Prophetenstil, wo die hebräischen Elemente zu neuem rednerischem Leben erstehen und kaum noch erkenntlich sind. Die einzige Strafpredigt

Ahi serva Italia, di dolore ostello . . .

genügt, um uns zu überzeugen, daß die alttestamentliche Prophetensprache des sittlichen Zornes weitaus das Wertvollste ist, was an künstlerischen Schätzen die Bibel unserem Dichter geschenkt hat.

---

9. Die Apokalyptik.

a) Ihr literarischer Charakter.

Der hebräische Prophetenstil hat sich in der Hauptsache nach zwei Richtungen hin weitergebildet. Sein praktischer, rednerischer und subjektiver Charakter wird, wie wir sahen, in der Predigt Jesu vollendet. Seine beschaulichen, mythischen, phantastischen und objektiven Bestandteile aber, die zum großen Teil aus heidnischen Naturreligionen stammen, haben in der spätjüdischen Zeit, etwa seit 150 vor Christi Geburt, sich zu einer neuen Literaturgattung, zu einem Mittelding zwischen Predigt und mythischer Eschatologie gestaltet.

A p o k a l y p t i k heißt das merkwürdige und langlebige Zwittergebilde. Die apokalyptische Literatur erstreckt sich vom Ausgang des Altertums bis an das Ende des Mittelalters.

Man kann mit ungefährer Genauigkeit eine j ü d i s c h e, eine j u d e n c h r i s t l i c h e und eine h e i d e n c h r i s t l i c h e

Apokalyptik unterscheiden. Diese letzte Gruppe endlich zerfällt in eine *griechische* und eine *römische*.

Trotz der größten Buntheit und Verschiedenheit haben die zahlreichen Apokalypsen dieses beinahe fünfzehnhundertjährigen Zeitraums einige wesentliche formale Eigenschaften gemeinsam.

In erster Linie sind sie samt und sonders ästhetisch mangelhaft, mehr oder weniger ungeordnet und fragmentarisch. Es gehört zum Wesen der Apokalypsen, daß sie weder Kunst noch Wissenschaft, weder Rhetorik noch Lyrik, weder Satire noch Lehrgedicht, weder Fabel noch Geschichte, sondern womöglich alles zugleich sind. Was in der Philosophie die Mystik, das ist in der Kunst die Apokalyptik, nämlich das Unfertige, Unklare, Undifferenzierte und Irrationelle. Wenn wir trotzdem die apokalyptische Literatur unter die Quellen der göttlichen Komödie rechnen, so dürfen wir gewiß nichts anderes als vereinzelte Bruchstücke von ihr erwarten. Als Sammlung von Bruchstücken aber verspricht sie, eben vermöge ihrer verwirrenden Buntscheckigkeit, die reichlichste Ausbeute.

Demnach wäre, ästhetisch gefaßt, der Begriff der Apokalyptik zunächst ein Wert- resp. Unwertbegriff. Nun darf aber natürlich nicht alle schlechte oder unfertige Dichtung ohne weiteres als Apokalyptik bezeichnet werden. Es muß doch wohl Unfertigkeit auf einem sachlich irgendwie zu umgrenzenden Gebiete sein. Ja, und die Grenze wird uns durch keine andere Dichtung als durch die göttliche Komödie selbst gegeben. *Alles was göttliche Komödie ohne dichterische Einheit und ohne künstlerisches Bewußtsein ist, kann man mit Fug und Recht als Apokalyptik bezeichnen.* Wäre Dantes gewaltige und festgefügte Jenseitsdichtung ein ästhetisch zufälliges Machwerk, so fiele es unrettbar und ziemlich restlos unter den literar-

historischen Begriff der Apokalyptik. Und gäbe es die göttliche Komödie nicht, so möchte ich den Literarhistoriker sehen, dem an der ganzen Apokalyptik noch das Geringste gelegen wäre.

Nur mehr kulturgeschichtlich-psychologische Forschungen hätte die Apokalyptik zu beanspruchen; denn diese allein sind noch imstande, auch ihre formalen Mängel bedeutungsvoll zu finden und zu erklären.

Ein Hauptgrund für die künstlerische Unvollkommenheit der Apokalypsen ist ihre Pseudonymität. Die Verfasser haben nicht mehr den Mut, nicht mehr das Vollgefühl des Glaubens, um in eigener Person hervorzutreten und die Gültigkeit ihrer Weissagungen und jenseitigen Gefühle zu verfechten. Sie verstecken sich hinter die Autorität eines großen, beim Publikum längst und allgemein beglaubigten Prophetennamens. Sie fühlen sich als Epigonen, wollen weder für den Inhalt noch für die Form ihrer Reden verantwortlich sein, beanspruchen aber trotzdem höchstes religiöses Ansehen. Sie ersparen sich den persönlichen Einsatz, indem sie ihre Schriften archaisieren und ihnen die graue Farbe ehrwürdigsten Alters geben. Daher die orakelmäßige und sibyllenhafte Dunkelheit und eine mehr oder weniger gewollte Unklarheit. Es ist schwer zu entscheiden, wo der bewußte Schwindel anfängt und wie weit im Einzelnen die aufrichtig hingebenden und begeistert empfangenden Verzückungen des Apokalyptikers gegangen sind.

Kein einziger Apokalyptiker jedoch, nicht einmal Johannes, der Echteste von allen, hat den inneren Gegensatz zwischen wahrer Religiosität und literarischer Mache völlig überwunden. Erst Dante, die größte Vereinigung von Charakter und Kunstgenius, die je unter dieser Sonne gelang, hat es vermocht. Alle die sogenannten Vorläufer der „Komödie“ aber bewegen sich zwischen zwei Klippen: zwischen dem Schwärmer und dem Betrüger.

So ist es denn außer der ästhetischen auch eine gewisse ethische Unzulänglichkeit oder Lässigkeit, was den Apokalyptiker von dem Propheten unterscheidet. „Die Zukunft hängt dem Apokalyptiker nicht vom Tun und Lassen der Menschen ab, wie dem Propheten, er kommt daher nirgends von seiner Weissagung zu einer konkreten Erfassung der Pflichten der Frommen in der Gegenwart. Was er verkündet, ist Gottes und der überirdischen Gewalten Tun und Handeln. Aber weil nun doch der Apokalyptiker das große Gericht Gottes verkündet, so verbinden sich an diesem Punkt mit den religiösen Hoffnungsgedanken unmittelbar sittliche Motive stärkster Art. Diese Motive stehen aber mit dem speziellen Inhalt der apokalyptischen Weissagung nur in losem Zusammenhang; sie wachsen deshalb aus dieser nicht unmittelbar hervor, sondern treten ziemlich unvermittelt, nur durch den Gedanken des großen Gerichtes Gottes lose mit dieser verbunden, neben sie. Daraus erklärt sich die Struktur der meisten jüdischen Apokalypsen. In ihnen treten die ethischen Ermahnungen in besonderen Abschnitten neben die Abschnitte apokalyptischer Weissagungen und Enthüllungen transzendenter Geheimnisse."[1]

Je nachdem also der Geist der Apokalypsen vorwiegend schauend oder predigend, kontemplativ oder doktrinär, malerisch oder rednerisch, kurz theoretisch oder praktisch ist, muß wohl auch ihre technische Einkleidung wechseln. In der Tat, bald geben sich die Apokalypsen allegorisch, visionär und symbolisch als Gesicht, als Traum, als Gleichnis, bald beanspruchen sie tatsächliche, geschichtliche und persönliche Geltung als Erlebnis, als Entrückung oder als Reise, bald betrachten sie den Zustand der Verstorbenen als einen ewig dauernden, bald das Ende

[1] W. Bousset, die Offenbarung Johannis. 16. Abteilung in H. A. W. Meyers kritisch-exeget. Kommentar über das neue Testament. 6. Aufl. Göttingen 1906, S. 18.

der Menschheit und der Welt als ein früher oder später zu erwartendes, bald richten sie sich gegen die fremden, bald gegen die eigenen Feinde ihrer Religion, bald an eine große Gesamtheit, bald an eine kleine Gruppe usw. usw. All das schließt natürlich nicht aus, daß gedankenlose Kompilatoren die widerspruchvollsten Kunstmittel beliebig durcheinanderwerfen.

Ja, alle Apokalyptik arbeitet kompilatorisch, d. h. sie vereinigt in mehr oder weniger zufälliger Weise die religiösen Bilder der verschiedensten Zeiten und Völker. „Wenn irgendwo, so spielt bei derartigen apokalyptischen, kosmologischen und kosmogonischen Phantasien und volkstümlichen Vorstellungen die Grenze der Nation und der nationalen Religion keine Rolle.“[1] Aber auch zeitliche Grenzen kommen kaum noch in Betracht. Antikes und modernes, orientalisches, israelitisches, griechisches, etruskisches, römisches, keltisches und schließlich wohl auch germanisches Gut liegt unvermittelt nebeneinander. Wie in einem vieltausendjährigen internationalen Ablagerungsplatze stöbert und gräbt die religiöse Volkskunde in der apokalyptischen Literatur.

Wie in stofflicher, so ist die Apokalyptik schließlich auch in formaler Hinsicht kaum zu umgrenzen. Man spricht zwar neuerdings von einer apokalyptischen Literaturgattung[2] und pflegt darunter alle nicht-heidnische Jenseitsdichtung, sofern sie sich als geoffenbart, als von der Gottheit eingegeben darstellt, zu verstehen. Daß aber das größte Jenseitsgedicht der Welt, die göttliche Komödie, kraft ihrer unklassifizierbaren künstlerischen Ursprünglichkeit, schlechthin nicht zu dieser Gattung gerechnet werden kann, das hat in einem trefflichen Aufsatz Francesco Torraca erwiesen.[3]

---

[1] Bousset, a. a. O., S. 10. — [2] Z. B. Bousset oder E. Norden in seinem Kommentar zum 6. Buch der Aeneis.

[3] Fr. Torraca, i precursori della „divina Commedia“ in der Lectura Dantis, Florenz 1906, S. 313ff.

Ja, es ist lediglich die ästhetische Originalität, was die „Komödie“ von dem Vorwurf der Apokalyptik befreit. Denn im Grunde erhebt auch Dante, wie alle Apokalyptiker, den Anspruch, etwas Geoffenbartes, ein von der Gottheit ihm und nur ihm enthülltes Geheimnis zur Mitteilung empfangen zu haben. Aber er erhebt diesen Anspruch nicht wie die Apokalyptiker *a priori*. Nicht im Namen der Offenbarung oder gar der Gottheit selbst, sondern im Namen der Musen und des Apollo sollen wir ihn hören. Dante versteckt sich hinter keinerlei Autorität, hinter keinerlei Pseudonym. Durch nichts anderes als durch die Klarheit seiner Kunst will er überzeugen. Er maßt sich nichts an, er will es Schritt vor Schritt verdienen. Er ist sich bewußt, daß die ganze Wirkung der „Komödie“ nicht von dem Was, sondern von dem Wie ihrer Rede abhängt.

O mente, che scrivesti ciò ch'io vidi,
Qui si parrà la tua nobilitate.

Nachdem der Fromme seinem Gott ins Auge geschaut hat, erwacht bei Dante sofort der Künstler und fleht:

O höchstes Licht, das über Menschendenken
So weithin strahlt! Wenn du von deinem Schein
Ein wenig nur mir wolltest wieder schenken, —
Die Zunge würde dann imstande sein,
Den Funken in des Volkes Herz zu senken![1]

[1] Schöner als Pochhammer es hier übersetzt hat, wüßte ich es nicht zu geben. Parad. XXXIII, 67 ff.

O somma Luce, che tanto ti levi
Dai concetti mortali, alla mia mente
Ripresta un poco di quel che parevi,
E fa' la lingua mia tanto possente,
Ch'una favilla sol della tua gloria
Possa lasciare alla futura gente.

Das Gebet des Künstlers wurde erhört, und statt eines unechten Gesichtes haben wir das lauterste Gedicht.

Die Literaturgattung der Gesichte aber bleibt demnach, wie wir schon zu Anfang behaupteten, auf die stückweise, unfertige und falsche Jenseitsdichtung beschränkt. Sie gewinnt dabei an historischer Ausdehnung, was sie an ästhetischem Werte verliert. Denn, in welcher christlichen Predigt, in welcher theologischen Schrift, in welchem religiösen Traktat sind nicht einige Versuche, Splitter oder Ansätze eschatologischer Dichtung zu finden? Ja nicht nur die geschriebenen Bücher, sondern all die tausend Jenseits-Erzählungen und Überlieferungen des Volksmundes, soweit wir sie noch fassen können, gehören dem Bereiche der apokalyptischen Dichtung an.

Wie goldener Staub, der hier in kleinen und dort in größeren Körnern auf die Erde fiel und alles Land bedeckt, so lagert über dem Juden- und Christentum der Antike und des Mittelalters die apokalyptische Literatur. Diesen irdisch-himmlischen Goldstaub hat Dante zu einem massigen Denkmal in klingendes Edelmetall gegossen.

b) Dante und die Apokalyptik.

Darum werden uns von den unerschöpflichen Dokumenten apokalyptischer Dichtung nur diejenigen etwas angehen, die nachweislicher- oder wahrscheinlichermaßen von Dante selbst benützt wurden. Alle andern können nur soweit in Betracht kommen, als sie eine heute verlorene, aber für Dante noch vorhandene apokalyptische Überlieferung wieder erkennen oder rekonstruieren lassen. Dabei kann uns womöglich auch die Zeichensprache der Baukunst, der Malerei und Plastik von Nutzen sein.

α) Die israelitisch-jüdische Apokalyptik.

Die älteste von Dante benützte apokalyptische Vision ist Hesekiels Gesicht von der Herrlichkeit Gottes (Kap. I).

Die vier apokalyptischen Tiere des Propheten wurden von der mittelalterlichen Theologie mit denjenigen der Offenbarung Johannis (IV, 6) in Verbindung gebracht und als Symbole der vier Evangelien des neuen Testamentes gedeutet. In dieser allegoristischen Verarbeitung hat Dante sie übernommen und mit Angabe der Quelle ohne weiteres in den Triumphzug der Kirche (Purgat. XXIX, 92 ff.) eingeschaltet — eine rein äußerliche Aneignung, ein Zitat.[1]

Um so eigenartiger ist die mythische Vertiefung, die unser Dichter dem Traumbild des Nebukadnezar (Daniel II, 31 ff.) im 14. Gesang des Inferno gegeben hat. — Aus Daniels Gesicht von den vier Weltreichen und dem ewigen Reiche des Messias (Kap. VII u. VIII) hat Dante zwar keine konkreten Symbole, aber doch wohl einige Anregung empfangen. Hier konnte er sehen, wie ein Apokalyptiker eine Reihe ethisch-politischer Mächte unter dem Bild von Tieren veranschaulicht. Die Wahl der drei Tier-Symbole am Eingang seiner „Komödie" aber dürfte einigermaßen durch folgende Stelle aus Jeremias, dem Lieblingspropheten Dantes, veranlaßt sein: „Ipsi enim cognoverunt viam Domini, judicium Dei sui, et ecce magis hi simul confregerunt jugum, ruperunt vincula. Idcirco percussit eos leo de silva, lupus ad vesperam vastavit eos, pardus vigilans super civitates eorum." (V, 5 f.)

Unmittelbar nicht von Dante benützt, aber mittelbar von großer symptomatischer Bedeutung ist das Buch Henoch. Es lehrt uns, welche apokalyptischen Vor-

[1] Auch das Bild des Paradieses als „albero, che vive della cima e frutta sempre e mai non perde foglia" (Parad. XVIII, 29 f.) dürfte eine Erinnerung und zwar eine schlecht verarbeitete an Hesek. 47, 12 und Offenb. Joh. 22, 2 sein.

stellungen in dem hellenisierten Judentum der Diaspora etwa geherrscht haben. Da es von den katholischen Kirchenvätern als echte Schrift benützt wurde, so ist es für die christliche Apokalyptik grundlegend geworden. Hier haben wir zum erstenmal die Hölle als einen Abgrund voll Feuer, Schwefel und Schlamm und bevölkert von Teufeln, deren Geschäft es ist, die Qual der Verdammten zu schärfen. Die Seligen aber wohnen an schönen, reich geschmückten Orten und harren des jüngsten Gerichtes. — Wieviel von griechischen und orientalischen Vorstellungen im Buche Henoch stecken mag, soll hier nicht entschieden werden.[1]

Stärker als die jüdische und zum Teil noch die israelitisch-prophetische Apokalyptik des alten Testamentes ist die juden-christliche Apokalypse des Johannes von unserem Dichter ausgebeutet worden. Sie bildet zweifellos die Hauptquelle für den Triumphzug der Kirche und für die kirchengeschichtliche Vision auf dem Gipfel des Läuterungsberges. Sie übertrifft auch sämtliche andere Apokalypsen an künstlerischem Wert. Obgleich eine Kompilation, ist sie doch weitaus die einheitlichste, rhetorisch die mächtigste, an Farbenpracht, Bewegung und Bildern die reichste, an religiöser Gewalt und Überzeugungskraft die echteste.

Wenn von den zahlreichen späteren Apokalyptikern kein Einziger mehr die Höhe des Johannes erreicht, geschweige denn übertroffen hat, so ist dies der schönste Beweis dafür, daß die Apokalyptik keine feste Literaturgattung, kein Zyklus mit eigenen künstlerischen Vorwürfen gewesen ist, kurz, daß sie sich nicht entwickelt, sondern zerstückelt hat.

[1] Über diese und die vorausgehenden Apokalypsen vgl. P. Volz, Jüdische Eschatologie von Daniel bis Akiba, Tübingen 1903.

So hat auch Dante aus dem Johannes nur Stücke, aber nichts Ganzes übernommen. Das größte Stück, das allerdings eine gewisse Selbständigkeit beanspruchen darf, ist das Gesicht der historischen Schicksale des Kirchenwagens (Purgat. XXXII, 103 ff.). Hier und nur hier ist die psychologische Lage des Dichters eine annähernd apokalyptische. Die Bilder beginnen, nachdem sie schon in den vorangehenden Erscheinungen des irdischen Paradieses mehr äußerlich als innerlich geworden sind, willkürlich durcheinander zu schwimmen und sich lehrhaft und tendenziös zu färben. Der rein dichterische Zusammenhang löst sich. Beatrice gibt ihrem Schützling, ähnlich wie die Gottheit dem Johannes, ein allegorisches Schauspiel und zugleich den Auftrag, es der Menschheit mitzuteilen: „Und was du siehest, das schreibe in ein Buch".[1]

> Der Welt zu nützen, die in Sünden wandelt,
> Blick' auf den Wagen dort und was du siehest,
> Schreib auf, sobald du wieder drunten bist.

Nun hat zwar Dante sein Gesicht zum Teile selbständig konstruiert oder kombiniert, aber das Bild des Drachens, dessen Schwanz so großen Schaden anrichtet, die Verwandlung des Wagens in ein vielköpfiges Scheusal, die Gestalt der Hure sind unmittelbar der Johannesapokalypse entnommen. Ja, selbst die geheimnisvolle Ausdeutung der Allegorie, wie sie im folgenden Gesang von Beatrice gegeben wird, ist nachgeahmt.[2]

Diese offenkundigen Entlehnungen lassen uns über die Absicht des Dichters nicht im Zweifel. Er wünscht sich, daß an dieser und an ähnlichen Stellen der Leser ihm gegenüber etwa in derselben Weise verfahre, wie

[1] Offenb. Joh. I, 11.

[2] Insbes. Offenb. Joh. XIII, 18 und XVII, 8.

man im Mittelalter der Johannesapokalypse gegenüber zu tun pflegte. Er hört auf, Dichter zu sein, spielt eine kurze Zeit den Nachahmer und gibt seinem Leser anstatt der Poesie eine theologische Nuß zu knacken.[1]

Auch die Hauptfiguren in dem vorausgehenden Triumphzug der Kirche (Purgat. XXIX) sind apokalyptisch gefärbt und nur auf Grund der mittelalterlichen Bibelexegese, nicht durch sich selbst, verständlich: so die sieben Leuchter (Offenbarung Joh. IV, 5), die vierundzwanzig Ältesten in weißen Kleidern (Ebenda IV, 4), die vier Tiere u. a.

Über dem ganzen feierlichen Aufzug liegt ein warmer Schimmer orientalischer Pracht.

β) Die hellenistische Apokalyptik.

Allein, bei allem Glanze fehlt es der jüdischen Apokalyptik — sofern sie nicht schon wie das Buch Henoch hellenistisch beeinflußt ist — an konstruktivem Zusammenhang. Die Bilder haben etwas Wolkiges und wogen durcheinander; sie bewegen sich dramatisch in der Zeit, aber sie dienen der historischen und prophetischen Vision, nicht der Darstellung fester jenseitiger Reiche oder ewiger Zustände.

Erst der griechische Einfluß gibt dem Jenseits seine räumliche Unterlage und eine gewisse Ordnung. Doch sind es nicht etwa, wie man erwarten sollte, die baulichen oder plastischen Formen der klassischen Kunst, sondern es sind philosophische Begriffsbildungen und

[1] So hat denn auch Enrico Proto, l'apocalissi nella div. Commedia, Neapel 1905, sich das Verfahren der mittelalterlichen Exegese der Johannesapokalypse zum Muster genommen, um in den Sinn der Danteschen Allegorien einzudringen. Übrigens dürfte der Kommentar, den er dabei benützt, schwerlich ein Werk des Thomas von Aquino sein.

abstrakte Gedanken, die dieses neue Element in die Apokalyptik hineintragen. Darum bringen sie keine künstlerische Gestaltung, sondern eher nur stoffliche Bereicherung und formale Verwirrung der Motive. Neben und zwischen das jüdische Jenseits als ein übergeschichtliches Ereignis stellt sich das platonisch-orphische Jenseits als ein übernatürlicher Zustand.

Schon in Platons philosophischer Mythologie[1] liegen mehrfache Versuche vor, die Zustände der Menschenseele, je nach ihrem ethischen Verhalten im Diesseits, auch im Jenseits genau zu ordnen und ein Reich der Reinen und der Unreinen zu unterscheiden. Durch ethische und theologische Spekulation werden die phantastischen Vorstellungen von Qual und Strafe in der Unterwelt symbolisch vertieft. Platonistisch ist z. B. die Vorstellung, daß die Sünden eine Narbe in die Seele graben oder sie irgendwie entstellen. Vielleicht liegen schon hier die ersten Keime einer von Dante benützten Überlieferung und der erste Anlaß zu der Erfindung jener sieben P (Peccata), die dem Büßenden in die Stirne geschnitten werden.

Orientalischer, besonders gnostischer Aberglaube vom Einfluß der Gestirne verbindet sich in der hellenistischen Zeit mit den Philosophemen der Stoiker. Es bilden sich in volkstümlichen Überlieferungen mehr oder weniger feste Laster- oder Sündentabellen. Man hat nachgewiesen, daß sich z. B. schon bei Horaz[2] das gregorianische Schema der sieben Todsünden findet, und man hat sich — vielleicht mit Recht — diese Übereinstimmung durch Annahme einer halb mystischen, halb philosophischen Jenseitslehre erklärt, die schon frühe aus

---

[1] Besonders im Phaidros, im Gorgias, im Phaidon und in der Politeia. Vgl. A. Dieterich, Nekyia, Leipzig 1893, S. 113 ff.

[2] Epist. I, 33—38.

gnostischen Sekten in das Christentum eingedrungen wäre.[1]

Demnach wäre der hellenistische Beitrag zu der christlichen Apokalyptik ein vorwiegend spekulativer. Man erinnere sich, daß die Vorstellung des Fegfeuers ein Geschöpf der neuplatonisch-christlichen Theologie ist[2] und daß bei den Orphikern zuerst die jenseitige Peinigung und Reinigung in symbolischem Zusammenhang mit den diesseitigen Sünden erscheint.[3] — In der sogenannten Petrusapokalypse haben wir innerhalb der hellenistisch-christlichen Apokalyptik den ersten, freilich noch ziemlich verwirrten Versuch einer räumlichen Anordnung der Seligen und der Sünder, je nach ihren Taten, Untaten und Strafen.[4]

---

[1] Vgl. Marie Gothein, die Todsünden im Archiv für Religionswissenschaft, Bd. X, Leipzig 1907, S. 416 ff. und bes. S. 453: „So sehr aber auch Dantes Gedicht treu die kirchlichen Auffassungen seiner Zeit widerspiegelt, so erinnert doch gerade der äußere Aufbau seines Purgatoriums an alte heidnische und gnostische Vorstellungen. Die Kreise des Reinigungsberges sind der einzige Zugang, den die Seele passieren muß, um zur Seligkeit zu gelangen. Von Kreis zu Kreis muß sie aufsteigen, wie einst die Anhänger des Hermes, des Mithras und der gnostischen Sekten, und in jedem Kreise läßt sie eine der bösen Eigenschaften zurück. Und wie die Gnostiker, nachdem sie die sieben Regionen durchlaufen haben, in die Ogdoas gelangen, zu der μήτηρ, der barmherzigen Mutter, der Sophia, und wie sie dort vorbereitet werden zum Eingang in die höchste Seligkeit, so steigen auch Dantes Seelen zur Ogdoas, zum irdischen Paradies, wo sie für das Himmlische vorbereitet werden.

So sehen wir hier den Dichter der göttlichen Komödie sein Purgatorium wie den Schlußstein einer langen einheitlichen Tradition aufbauen."

[2] Vgl. Bd. I, S. 66 ff. — [3] Vgl. Bd. I, S. 37 ff.

[4] Vgl. A. Dieterich, a. a. O., S. 1 ff.

Übrigens ist das christliche Jenseits durch griechischen Einfluß nicht nur um begriffliche und topographische Strukturen, sondern auch um einen dramatischen Mythos bereichert worden. Ich meine die siegreiche Höllenfahrt Christi, wie sie uns in voller Ausgestaltung in dem zweiten Teil des sogenannten Evangelium Nicodemi entgegentritt. Die Entstehung oder vielmehr Aufnahme dieser Sage dürfte schon zu Anfang des dritten Jahrhunderts erfolgt sein. In einer Reihe altgriechischer Hadesfahrten (Orpheus, Herakles, Pythagoras usw.) hat man das mutmaßliche Vorbild zu suchen. Auch die Vorstellung eines neutralen, elysiumartigen Ortes in der Hölle (limbus), aus dem die Erzväter erst durch Christum erlöst werden, hängt mit dieser Sage zusammen. Für Dante ist die Höllenfahrt Christi und die Sprengung der höllischen Tore eine kirchlich festgestellte und allgemein bekannte Tatsache. Es genügt ihm, sie in kurzen, gelegentlichen Andeutungen durchscheinen zu lassen.[1]

Endlich dürfte auch die erste, von einem Sterblichen unternommene Jenseitsfahrt, die sogenannte Paulusapokalypse, in die Jahrhunderte des hellenistischen Christentums zurückreichen.[2] Jedenfalls ist sie angeregt durch die Worte des Paulus im zweiten Korintherbrief XII, 1 ff.: „Si gloriari oportet (non expedit quidem:) veniam autem ad visiones et revelationes Domini. Scio hominem in Christo ante annos quatuordecim (sive in

[1] Inf. IV, 52 ff.; VIII, 124 ff.; XII, 37 ff. und vielleicht auch XXI, 112 ff.

[2] Vgl. C. Fritzsche, die lateinischen Visionen des Mittelalters bis zur Mitte des 12. Jahrh., S. 256 ff. im II. Bd. der Romanischen Forschungen, Erlangen 1885 und Fr. D'Ovidio, Dante e S. Paolo in den Studii sulla Div. Comm. Mailand-Palermo 1901, S. 326 ff.

corpore, nescio, sive extra corpus nescio, Deus scit) raptum huiusmodi usque ad tertium coelum. Et scio huiusmodi hominem, (sive in corpore, sive extra corpus nescio, Deus scit) quoniam raptus est in Paradisum: et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui."

Die Sage von der Höllen- und Himmelfahrt Pauli war unserem Dichter zweifellos bekannt, ja sie war ihm geschichtliche Tatsache.[1] Eine nachweisliche Beeinflussung aber hat nur mittelbar stattgefunden. Vor allem erhielt, dank der Paulusapokalypse, die obige Bibelstelle für jeden mittelalterlichen Leser eine geschichtliche und handgreifliche Bedeutung, die sie für uns nicht mehr hat. Man dachte eben an die in jener Apokalypse ausführlich und umständlich erzählte Reise, die der Apostel unter der Führung eines Engels durch das ganze Jenseits hindurch gemacht haben sollte.

Mit dieser Erzählung im Kopfe dürfte auch Dante die obige Bibelstelle gelesen haben. Und da fiel es ihm auf, daß Paulus selbst nicht mehr entscheiden wollte, ob er geistig oder körperlich im Paradiese gewesen sei. Diese Ungewißheit, die einer griechischen Gemeinde gegenüber, wo gegen ein körperliches Jenseits die schwersten Bedenken bestehen mußten[2], sehr wohl berechnet war, hat unser Dichter sich zunutze gemacht und nachgeahmt. Während Dante die Hölle und das Fegfeuer als leibhaftiger Mensch durchschreitet, läßt er es, was das Paradies betrifft, ausdrücklich dahingestellt, ob er es nur im Geiste oder auch im Körper durchflogen habe.[3]

---

[1] Vgl. Inf. II, 28 ff.

[2] Vgl. Bd. I, S. 55 und 58 f.

[3] Parad. I, 73.

S'io era sol di me quel che creasti
Novellamente, Amor che il ciel governi,
Tu il sai, che col tuo lume mi levasti.

Wenn D'Ovidio, a. a. O., S. 341, Anmerkung, von dieser

Er gibt, in echt platonisch-hellenistischer Weise, seiner himmlischen Welt eine verklärte, uneigentliche, rein gleichnishafte Leiblichkeit.

Die Paulus-Sage dürfte ferner eine der ersten sein, die auch das irdische Paradies in den Kreis der jenseitigen Reiche hereinbezogen und zwischen Hölle und himmlisches Paradies in die apokalyptische Welt hineingestellt hat.[1]

Stelle sagt: „Ma è una ceremonia verso Paolo, giacchè sappiamo che in Purgatorio il poeta avea seco di quel d'Adamo e non l'avrà lasciato in deposito presso Matelda", so macht er damit nicht nur einen unpassenden Witz, er verkennt auch die ganze übersinnlich-sinnliche und gleichnishafte Natur des Paradiso. Stellen wie Parad. II, 37 ff., XXXIII, 142 und IV, 28—42 beweisen, daß Dante von Anfang bis zu Ende die traumhafte visionäre und physisch uneigentliche Darstellung der überirdischen Welt des Paradieses festgehalten und durchgeführt hat. Wenn der Leser sich dessen nicht immer bewußt bleibt, so ist es nur die Klarheit und Kohärenz der Vision, die ihn täuscht. Die Frage, wo denn wohl während der himmlischen Entrückung der körperliche Teil des Dichters verblieben sei, kann sich im Ernste nur derjenige stellen, der an den feinen Gebilden des Geistes mit den groben Fingern eines Naturalisten herumzutappen gewöhnt ist. Man müßte sich dann auch fragen, wie es denn Dante gemacht habe, um aus seinem Jenseits wieder nach Ravenna zu kommen. Derartiger „Probleme" hat die positivistische Dantephilologie viele erfunden und hat sie mit akademischem Ernste triumphierend gelöst.

[1] Über die mannigfaltigen Vorstellungen vom irdischen Paradies vgl. A. Graf, il mito del paradiso terrestre in Miti, leggende e superstizioni del medio evo, Bd. I, S. 1 ff. Turin 1892.

Die künstlerisch lebendigsten, die größten und berühmtesten Gestalten des griechischen Jenseits aber: Charon, Cerberus, Minos, die Erinnyen, die Giganten, die Ungetüme und exemplarischen Verbrechertypen bleiben von der christlichen Apokalyptik zunächst noch ausgeschlossen. Auch die klassischen Ströme der Unterwelt und alles was mit griechischer Mythologie behaftet war oder sonst als heidnisch erkannt wurde, suchte man, in der Hauptsache wenigstens, fern zu halten. Erst gegen Ende des Mittelalters sind diese plastischen Bilder allmählich übernommen worden.

Doch muß man hier die volkstümlichen und laienhaften Jenseitsvorstellungen von der gelehrten, kirchlichen und mehr oder weniger offiziellen Apokalyptik der hellenistischen Theologen und Kirchenväter, so gut es gehen will, unterscheiden. Nur diese letztere ist exklusiv und bemüht sich, wissenschaftlich und unanschaulich zu werden. Ihre bedeutendste systematische Leistung dürfte wohl neben der Fegfeuerlehre die hierarchische Anordnung der Engelchöre sein.

In der Angelogie ist bekanntlich das *De coelesti Hierarchia* des griechischen Mystikers Dionysius Areopagita[1] die Hauptquelle unseres Dichters. Diese Schrift steht auf der Grenze zwischen Apokalyptik und Theologie.

Aus ganz anderen und durchaus unwissenschaftlichen Quellen ist dagegen die Dämonologie der „Komödie“ geflossen. Nur die Gestalt des Luzifer ist theologisch bearbeitet. Alle übrigen Danteschen Teufel sind Geschöpfe des volkstümlichen Aberglaubens und der virgilianischen Kunst.

γ) Die römisch-katholische Apokalyptik.

Damit kehren wir auf italischen Boden zurück. Was hellenistische Philosophie und kirchliche Theologie zu

[1] Vgl. Bd. I, S. 89 f.

reinigen oder ganz zu entfernen sich bemühten, das lebte und widerstand, kräftig und handfest, in den Vorstellungen der niederen Schichten der Christenheit.

Nächst den Ägyptern hat kaum ein anderes Volk des Altertums einen lebhafteren religiösen Verkehr mit seinen Toten gepflegt als die Vorfahren der Toskaner, die Tusker oder Etrurier. Wer weiß, wie viele Grabdenkmäler und wie viele dämonische Unterweltsbilder die Erde, auf welcher Dante geboren ist, verborgen hält? Und sollte nicht von den heimischen Farben, mit denen die Etrusker ihr Jenseits bemalten, sich da und dort auch in der „Komödie“ noch ein Schatten erkennen lassen? In der etruskischen Kunst hat z. B. die Gestalt des Charon einen ausgesprochen dämonischen und teuflischen Charakter bekommen, wie er sich in der griechischen Kunst überhaupt nicht, aber bald in der römischen, z. B. bei Virgil, bemerkbar macht. Durch etruskische Bearbeitung werden die aus Griechenland übernommenen Jenseitsbilder ins Ungeheuerliche und Grausige verzerrt. Schreckliche Dämonen, die mit Schlangen oder mit einem Hammer bewaffnet auf die Seele des Verstorbenen eindringen, böse Geister mit struppigen Bärten, gekrümmten Nasen, mit kralligen Klauen, gewaltigen Flügeln, großen spitzen Ohren und hornartigen Aufsätzen am Kopf, Kämpfe, die zwischen einem guten und einem bösen Dämon um den Besitz der Menschenseele geführt werden u. dgl., kommen in der etruskischen Malerei und Plastik zur Darstellung.[1]

Aber wer vermag zu entscheiden, wieviel von diesen düsteren, schreckhaften und grotesken Zügen sich aus dem etruskischen Altertum bis in Dantes Inferno ver-

[1] Vgl. Arturo Frova, la morte e l'oltretomba nell'arte etrusca im Rinnovamento, 2. Jahrgang. Mailand 1908, S. 95 bis 131 und 332—363.

erbt hat? Wieviel etwa auf Rechnung nordischer, keltischer und germanischer Vorstellungen oder eines urständigen, mittelitalischen Aberglaubens zu setzen ist?

Immerhin weiß man, daß altitalische Jenseitsphantasien, Heidentum, Dämonen- und Götterglaube fortdauerten und in den wilden Jahrhunderten des ausgehenden Altertums und beginnenden Mittelalters, je mehr das Christentum in die Breite ging, desto üppiger emporwucherten. Die römische Kirche, nach ihrer schmiegsamen und klugen Art, hat, was sie nicht ausrotten konnte, geduldet, umgedeutet, sich zu Nutzen gemacht und gar gefördert.

So wurden Faune, Satyrn, Zentauren und Titanen zu Teufeln; Diana, Venus, Merkur und Vulcan, ja sogar Apollo und Jupiter zu feindlichen Geistern. Wenn Dante den Namen des *sommo Giove* auf Christus überträgt und die Götter des Olympes nicht als Dämonen, sondern als rhetorische Figuren gebraucht, so verläßt er die volkstümlichen Vorstellungen des Mittelalters und stellt sich auf die Seite der Humanisten und der Renaissance.[1]

Dank der abergläubischen und schlauen Umgestaltung der antiken Götterwelt strömt eine Fülle neuer Motive in die christliche Apokalyptik. Bunt zerstreut und durcheinandergewürfelt finden wir sie bei Tertullian, bei Gregor I., bei Beda u. a., deren Schriften eine Fundgrube für die spätere Visionsliteratur wurden. Der deterministische, beschauliche und objektive Charakter der hellenistischen Jenseitsvision verblaßt. „An Stelle der ekstatischen Verzückung des Frommen tritt der berechnete Traum des Hierarchen.“[2] Schon Augustin[3] betont

---

[1] Vgl. A. Graf, Demonologia di Dante, S. 79 ff. in Miti, leggende e superstizioni del med. ev. II. Bd. Turin 1893.

[2] A. D'Ancona, i precursori di Dante. Florenz 1874, S. 69 f.

[3] De civitate Dei, XXII.

mit vermehrtem Nachdruck die fleischliche Körperlichkeit der Auferstehung, den physischen Schmerz der Höllenstrafen und die Schönheit des paradiesischen Leibes, der uns beim jüngsten Gericht wieder zu teil wird. Kurz, die Apokalyptik wird realistisch und praktisch.

Nachdem das Heidentum überwunden und die Kirche universal geworden ist, bilden sich die religiösen und weltflüchtigen Triebe mehr und mehr zurück. Von der Zukunft der Menschheit wendet der Seher sein Auge auf die Zukunft des Menschen und einzelner Kinder der Kirche; seine Träume bedrohen nicht mehr den äußeren, sondern den inneren Feind: gewalttätige Fürsten, unbotmäßige Machthaber, Spötter und lässige Kirchendiener. Nicht mehr der Christenheit als solcher, sondern diesem und jenem Feudalherrn, der ein Kloster beschenkt oder einen Bischof unterstützt hat, gehören Lohn und Preis in der ewigen Welt. Das jenseitige Schauspiel wird kleinlich, moralisierend, schulmeisterhaft, schmeichlerisch, verleumderisch, persönlich, klatschhaft und tendenziös. Die tröstlichen Züge verschwinden, der Gesichtskreis verengt sich, immer sinnenfälliger und hochnotpeinlicher werden die Bilder, immer ausführlicher und raffinierter die Schilderungen der jenseitigen Strafen.[1]

Da die Kirche sich zur ausschließlichen Autorität erhoben hat, so braucht jetzt innerhalb dieser Kirche der Apokalyptiker sich keine besondere Autorität oder Glaubwürdigkeit durch tönende Pseudonyme mehr zu sichern. Grundsätzlich neue religiöse Wahrheiten oder Geheimnisse hat er ja überhaupt nicht mehr zu offenbaren, neue Symbole nicht mehr zu schaffen, nur die alten zu vervielfältigen. Er ist nicht mehr Prophet oder Philosoph, sondern in erster Linie Erzieher. Jedes

---

[1] Es ist nicht unsere Absicht, die mehrfach geschriebene Geschichte dieser Folterkammer im Einzelnen zu wiederholen.

Mönchlein, jedes fromme Weiblein, jedes gehorsame Schäflein kann seine erbaulichen Gesichte haben. Mit den Einfällen dieser braven Leute macht der Prediger den andern Schafen und Böcken die Hölle heiß. Die alten mythischen Riesengemälde fallen in zahllose, sagenhafte, legendarische und anekdotische Schauergeschichten auseinander. Erst die großen mystischen Reformbewegungen der letzten Jahrhunderte des Mittelalters haben dieser Zersplitterung, Zerstreuung und Verweltlichung der Apokalyptik Einhalt getan.

Bei Gregor I.[1] und bei Beda[2] begegnen wir, vielleicht zum ersten Male, dem Motiv des Kampfes zwischen Teufeln und Engeln um eine Menschenseele. Dante hat es mehr als einmal und jedesmal anders gestaltet.

Immer kühner und zudringlicher werden in der römisch-katholischen Apokalyptik die Teufel. Sie rücken nun gar dem Seher, der eine rein beschauliche Reise durch die Höllenräume macht, ähnlich wie unserem Dichter zu Leibe[3], so daß der Führer des Apokalyptikers, zumeist ein Engel, einschreiten muß.

Das Fegfeuer, das begrifflich schon feststand, tritt jetzt auch anschaulich, bald als Tal, bald als Brunnen, als Fluß, als Brücke oder als Berg in Erscheinung.[4]

Die erzieherische und bekehrerische Absicht bringt es mit sich, daß der visionäre Wanderer den Qualen der Hölle oder des Fegfeuers probeweise unterworfen wird[5],

---

[1] Dialogi IV, 36. Migne, Bd. 77, Sp. 381.

[2] Historia ecclesiast. III, 19. Migne, Bd. 95, Sp. 146 ff.

[3] So z. B. dem Northumbrier Dricthelmus, dessen Jenseitsfahrt uns Beda erzählt.

[4] Vgl. Fritzsche, a. a. O., Bd. II und III der romanischen Forschungen passim.

[5] Z. B. in der Visio Baronti.

daß er sich leidend und handelnd durch die andere Welt hindurchschlägt, seine Beschaulichkeit verläßt, selbst ein Sünder unter den Sündern wird, all seine diesseitigen Bekanntschaften und Erinnerungen im Jenseits wiederfindet, schließlich durch vielerlei Erfahrungen und Lehren sittlich gebessert wird und als Sendbote göttlicher Aufträge, ausgerüstet mit Nachrichten, Befehlen, Drohungen oder Grüßen an diesen oder jenen Fürsten, an seine eigenen Freunde oder Feinde, zurückkehrt in das irdische Dasein.

Wenn Dante in seinem Inferno sich von den bösen Geistern vielfach gefährdet und bedroht fühlt, im Purgatorio von den Reinigungsstrafen sich körperlich betroffen zeigt, sogar von den Seligen des Paradieses sich ethisch-politische und persönliche Aufträge erteilen läßt und von Anfang bis zu Ende den vielseitigsten Nachrichtendienst zwischen seinem zeitgenössischen und dem ewigen Säculum zu vermitteln nicht müde wird, so erkennen wir darin den handfesten und praktischen Geist der römisch-katholischen Apokalyptik, wie er besonders in der ersten Hälfte des Mittelalters geherrscht hat.[1]

---

[1] Ihre reichste Blüte hat die ethisch-politische Vision etwa im Zeitalter der Karolinger entfaltet, und ihr vollendetster Typus dürfte wohl die Visio Wettini (ca. 824) sein (Monum. Germ. hist. Poetae lat. med. aev. Tom II, 1883, edit. Dümmler, S. 268 ff. und 303 ff.). Walahfrid Strabo hat sie als 18jähriger Jüngling in kunstvolle Hexameter gegossen. Es ist das erstemal, daß der christlichen Apokalyptik und ihren drei Reichen: Hölle, Fegfeuer und Paradies, die klassische Kunstform der Antike zuteil wird. Aber, wie die ganze karolingische Gelehrtenrenaissance, so steht auch dieser poetische Versuch abseits von unserer Entwicklungsgeschichte. Er kennzeichnet sich als grammatisch-rhetorische Übung eines dichterisch nicht unbegabten Schülers, der im Auftrage seines Lehrers arbeitet.

Am Ende dieser Epoche steht Gregor VII. In einer Predigt, die er noch als Mönch Hildebrand zu Arezzo gehalten hat, wettert er gegen die Simonisten. Er erzählt, ein kürzlich verstorbener deutscher Graf sei, trotz all seiner Verdienste und trotz seiner großen Frömmigkeit, in der Hölle gesehen worden. Er stehe daselbst auf der Spitze einer vom Feuer umflammten Leiter. So oft aber ein Nachkomme seiner gräflichen Familie sterbe, müssen die Vorfahren, um ihm Platz zu machen, eine Stufe tiefer in das Feuer hinabrücken; denn der Ahnherr der Familie habe vor vielen Jahren den Landbesitz der Kirche zu Metz geschmälert.

Der geschichtliche Ruhm des Klosters, die Kenntnis der alten Klassiker und der Nachweis literarischer Gewandtheit liegen dem jungen Schriftsteller allzusehr am Herzen, als daß er dem erbaulichen Werte seines Gegenstandes gerecht werden könnte. Darum hat sein Poem zunächst auch keine nennenswerte Nachfolge gefunden.

Daß übrigens das christliche Jenseits selbst in den finstersten Zeiten seine lichtvollen und übersinnlichen Eigenschaften nicht ganz verlieren konnte, beweisen die Visionen, die Rimbert, der Erzbischof von Bremen, seinem Vorgänger Anscar zuschreibt. „Die Qual des Fegefeuers besteht hier nur in einem Zustande der Beklemmung und Angst. Die Himmelsfreuden werden durch das Anschauen und Lobsingen der Herrlichkeit Gottes gebildet“ (Fritzsche, a. a. O., III, S. 343). Die Seligen haben leuchtende, in den Farben des Regenbogens schimmernde Gestalten: sie sind keine Körper, obschon sie dem Auge des Verzückten als solche erscheinen.

Die allzukrasse Materialisierung der jenseitigen Welt des Geistes mußte schließlich den Spott, die Parodie und den Humorismus herausfordern. Schon zu Anfang des 10. Jahrhunderts begegnen wir in Deutschland der ersten Probe einer burlesken Behandlung der apokalyptischen Stoffe (Fritzsche, a. a. O., III, S. 348 f.). Später hat besonders in Frankreich sich die Komik über das Jenseits ergossen.

Es ist mehrfach darauf hingewiesen worden, daß Dante, sei es bewußt oder unbewußt, diese Simonistenstrafe fast buchstäblich umgekehrt und von den weltlichen auf die geistlichen Machthaber übertragen hat. Im 19. Gesang des Inferno treiben in ähnlicher Folge die Simonistenpäpste Nicolaus III., Bonifaz VIII. und Clemens V. sich immer tiefer hinab in das Flammengrab.[1] Mag Dante nun die erwähnte Predigt des Hierarchen gekannt haben oder nicht, jedenfalls sehen wir hier in typischer Weise, wie gründlich die verweltlichte Apokalyptik des frühen Mittelalters in der „Komödie" umgestaltet und sozusagen auf den Kopf gestellt wird.

c) Einzug der apokalyptischen Stoffe in die christliche Kunst.

α) Von der Musik zur Baukunst.

Hätte diese Verweltlichung nicht stattgefunden, hätten die Priester nicht Jenseits und Diesseits in ihren Anschauungen sowohl wie in ihren Handlungen planmäßig ineinandergemengt, so hätten die apokalyptischen Stoffe schwerlich zu künstlerischen Motiven gedeihen können. Wie durch und durch unkünstlerisch die weltflüchtige und streng asketische Apokalyptik geartet ist, ersieht man vielleicht am besten aus dem finsteren Bußtraktat des Papstes Innocenz III. *De contemptu mundi*, einer berühmten, vielgelesenen, vielleicht auch unserem Dichter bekannten Schrift. Dort wird die Jenseitsschilderung mit klarer, strafrechtlicher Systematisierung, aber weder phantastisch noch erbaulich, sondern zu Bekehrungszwecken vorwiegend terroristisch gegeben.

Solange die jenseitige Welt als unfaßliches Wunder oder als schreckliche Drohung erdfremd und verschlossen

[1] Fr. D'Ovidio, Studii sulla Div. Comm., S. 356 ff.

in sich selbst ruht, solange sie sich nur durch Eingebung oder Offenbarung demjenigen mitteilt, der durchaus passiv und hingebend sie auf sich wirken läßt, wird sie immer in künstlerisch halben, rohen und unzulänglichen Formen befangen bleiben. Das religiöse Zeichen (Symbol) wird nicht zum Bild, und das Andachtsbild nicht zum Kunstwerk werden. Das hat in bescheidener Selbsterkenntnis der Apokalyptiker Barontus ausgesprochen, wenn er versichert, daß er die Vision, die ihm zuteil geworden ist, nur aufgezeichnet, aber nicht bearbeitet habe und daß man ihn wohl der Unbeholfenheit im Ausdruck, nicht aber der Unwahrhaftigkeit zeihen könne.[1]

Eine so wesentlich transzendente und weltflüchtige Religion wie das Christentum konnte, streng genommen, nur durch mißbräuchliche Anpassungen, nur indem sie sich mit der sinnlichen und sündigen Welt sozusagen begattete, eine „religiöse Kunst“ erzeugen.

Darum ist das Urchristentum künstlerisch zunächst unfruchtbar geblieben. Es hat die ausgebildeten Formen der heidnischen Malerei, Architektur und Dichtung entweder zerstört, oder wie ein fremdes Kleid leihweise und rein äußerlich übernommen. Es konnte im besten Fall eine weltliche, aber keine religiöse Kunst anerkennen. Daher der christliche Hymnus in horazischen Formen, daher die innerlichste Mystik sogar bei Augustin noch in den äußerlichsten Schnörkeln der Rhetorik, daher der christliche Tempel jahrhundertelang in einem Gebäudetypus, der für bürgerliche Rechtspflege und kaufmännischen Verkehr erfunden worden war (Basilica), daher in den Katakomben eine Malerei und eine Wandverzierung, die den lichtvollen Räumen des Wohnhauses entnommen ist, usw.

Diejenige Kunst aber, die vermöge ihrer spezifischen Technik am unmittelbarsten auf Innerlichkeit und Gefühl

[1] Fritzsche a. a. O. II. S. 274.

verwiesen ist und sich darum von begrifflichem und anschaulichem Beiwerk verhältnismäßig am leichtesten befreit: Die Musik war, so viel ich sehe, die erste, die in der christlichen Kunstentwicklung wirklich religiös wurde. Schon seit dem 4. Jahrhundert gewinnt sie, zuerst in dem ambrosianischen und später vollends in dem gregorianischen Gesang, ihren eigenen, durch und durch christlichen Charakter. „Die Befreiung der Melodie von den Fesseln der Metrik zerriß das Band, welches bis dahin die christliche Musik noch mit der antiken verknüpft hatte, und emanzipierte die Tonkunst faktisch von der Wortdichtung, in welche jene bisher fast als integrierender Bestandteil unselbständig aufgegangen war. Wie nun der Ton von der Wortsilbe befreit war, durfte er selbständig seinen Weg gehen, er konnte sich auf der einzelnen, nach Belieben dehnbaren Textessilbe in bunter Mannigfaltigkeit zu ganzen reichen Gängen, zu Koloraturen und Figurationen gestalten. Der plastischen Gemessenheit der antiken Tonkunst widersprach dieses, man könnte sagen malerische, bunt-phantastische Wesen, wogegen die barbarischen d. i. nichtgriechischen, asiatischen Völker so gewiß schon damals an solchen Verbrämungen der Melodie ihr Wohlgefallen hatten, als sie es heute noch haben. In den asiatischen und afrikanischen Kirchen mögen sich also vielleicht zuerst jene reichen Tongänge herausgebildet haben, die hernach auch in den gregorianischen Gesang der abendländischen Kirche aufgenommen wurden und hier eine sehr wesentliche Geltung erlangten. ‚Man sang', erzählt Durandus, ‚von altersher das Alleluja mit dem Pneuma', d. i. mit Koloraturen, welche den Atem (πνεῦμα) der Sänger in Anspruch nahmen. ‚Es ist aber das Pneuma oder der Jubellaut eine unaussprechliche Freude des Gemütes über das Ewige, und es wird das Neuma einzig auf die letzte Silbe der Antiphon gemacht, um anzudeuten, daß Gottes

Lob unaussprechlich und unbegreiflich ist, — das Pneuma bedeutet die Freude des ewigen Lebens, die kein Wort auszudrücken vermag, daher das Pneuma auch eine Stimme ohne bestimmte Bedeutung ist.'"[1]

Noch viele Jahrhunderte sollte es dauern, bevor diese Stimme zu schönen und klaren dichterischen Worten sich entfaltete. Denn das Wort gehört der Menge, ist profan und charakterlos; den höchsten Inhalt erniedrigt es, plaudert es aus und macht ihn gemein. Darum verschließt sich die christliche Religion in eine alte und absterbende Sprache, die bald nur noch in Büchern lebt. Unnatürliche Fesseln werden der Dichtung angelegt. Am schwersten haben die Romanen darunter gelitten; denn, bei der engen Verwandtschaft des Latein mit ihren volkstümlichen Idiomen, bedeutete die Sprachentrennung zumeist auch eine Stiltrennung; während bei Deutschen und Engländern jede der beiden Sprachen unabhängig von der andern ihre eigenen Stilarten entwickeln konnte. Die Italiener endlich sind aus Gründen, die wir kennen gelernt haben, die letzten gewesen, die aus den archaischen Banden sich befreiten.

Kurz, die grundsätzliche Zweisprachlichkeit hat die Entfaltung einer großen, einheitlichen christlichen Dichtung wo nicht verhindert, so doch verzögert und hinausgeschoben in eine Zeit, in der die verschiedenen Stilarten: die vulgäre und die gelehrte, die weltliche und die geistliche, nach langen Wechselwirkungen endlich ganz ineinander übergehen konnten.

Während die hierarchische und akademische Verkapselung des religiösen Gedankengehaltes den Dichter

[1] A. W. Ambros, Geschichte der Musik. 2. Aufl., 2. Bd., Leipzig 1880, S. 61 f.

behinderte, ist sie dem Architekten zugute gekommen und hat eine großartige kirchliche Baukunst gezeitigt.

Denn in der Architektur stellte sich das Kunstproblem wesentlich anders als in der Dichtung. Dort mußte der religiöse Gedanke zu Rückgrat, Knochengerüste und Stein, hier aber zu beweglichem Fleische, warmem Blute und lebendigem Worte werden.

Nächst dem gregorianischen Gesang des 6. Jahrhunderts bringen darum die romanischen und gotischen Dome und Kathedralen des 12. und 13. Jahrhunderts den christlichen Gedanken zu einem neuen, künstlerisch vollendeten Ausdruck. In steinerner Fassung ist hier das *Corpus mysticum Christi* dargestellt. Es ist dogmatische und hierarchische Kunst, statisch und konstruktiv berechnet wie ein theologischer Lehrsatz. Die Enthaltsamkeit in der Dekoration und die Geschlossenheit in der baulichen Gliederung, wie wir sie z. B. an den mittelrheinischen Domen der romanischen Epoche bewundern, verraten uns, daß das religiöse Gefühl nunmehr ganz Wille, ganz Macht und Organisation geworden ist. Nichts bleibt dem Gutdünken des Einzelnen überlassen. Wie jeder Mensch seine gesellschaftliche Kaste und jede Kaste ihre göttliche Aufgabe hat, so trägt hier jeder Pfeiler, jeder Bogen, jeder Turm, klar und fest, sein zugewiesenes Teil an der gemeinsamen Last.

Schon im Jahre 787 bestimmte das Konzil von Nicäa, daß die Komposition der heiligen Bilder sich nach den Grundsätzen und Überlieferungen der katholischen Kirche und nicht nach dem Geschmack der Künstler zu richten habe; daß nur die Ausführung des Bildes dem Maler, seine Anordnung und Gliederung aber den kirchlichen Autoritäten zustehe. So hat denn auch sogar noch in den gotischen Kathedralen Frankreichs, wo der plastische Schmuck und die Glasmalerei sich immer reicher gestalteten, der theologisch gebildete Priester dem Künstler

die Hand geführt. Fast hinter jeder Figur, hinter jeder Zeichnung liegt eine offizielle literarische Quelle. Eine großartige, einheitliche, unpersönliche, feierliche, ernste und dennoch kindlich gefügige, liebenswürdige und gläubige Bildersprache war das Ergebnis. Was der christliche Philosoph gedacht und gelehrt hatte, das formte, ohne eigene Klügelei noch Eitelkeit, ein zarter und hingebender Künstler. Daher die unbeschreibliche Vereinigung von übernatürlichem Tiefsinn und volkstümlicher Frische.[1] Nie wieder ist eine systematische und religiöse Weltanschauung mit so reicher und sicherer Symbolik durch unpersönliche und kollektive Kunst in Stein und Farben veranschaulicht worden. Gottgefällige Arbeitsteilung hat zu stilvoller Ganzheit geführt.

β) Die Apokalyptik in den darstellenden Künsten.

Was in einer so straffen und monumentalen Kunst am besten zum Ausdruck kam, war selbstverständlich der starre, begriffliche Glaubenssatz. Die Gedanken und Bilder einer so wirren und beweglichen Welt aber, wie es die apokalyptische war, konnten höchstens in der Dekoration zur Geltung gelangen.[2]

Freilich, an Versuchen, auch das Gesicht des Verzückten monumental zu stilisieren, hat es nicht gefehlt. In dem Mosaik der frühchristlichen Kunst, in den feier-

[1] Das Zusammenarbeiten des gelehrten Theologen und des ungebildeten Künstlers ist durch reiche Quellenforschung bewiesen und beleuchtet worden. Vgl. Emile Male, L'art religieux du XIII. siècle en France, Paris 1898, und Hans von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, Straßburg 1907.

[2] Wie unfähig sogar die französische Gotik noch war, die großartigen Gesichte der Propheten und ihren orientalischen Bilderstil wiederzugeben und wie sie dabei ins Kleinliche und Nüchterne fiel, hat E. Male, a. a. O., S. 215 ff. gezeigt.

lichen, ruhigen, repräsentativen Wandbildern der byzantinisch-italischen Kirchen zu Rom und Ravenna, den Städten des Danteschen Paradieses, ist diese Aufgabe, soweit es möglich war, gelöst.[1] Aber möglich war es nur in einer streng symbolischen Verhüllung, deren Bedeutung Niemand als der Eingeweihte verstand.

Schon an den Wänden der Katakomben erscheinen die geheimnisvollen Zeichen des Jenseits: die Seele als Taube, als Pfau oder Lamm, das Paradies als Garten mit wenigen Bäumen und etwa noch vier Flüssen und einem Hügel bezeichnet. Der Zustand der Verklärten wird als ein Gastmahl, Auferstehung und Rettung werden durch das Jonas-Motiv oder durch Daniel in der Löwengrube oder die Männer im Feuerofen oder durch einen Phönix, einen Hahn, ein Erntebild und dgl. gegeben. — Im Mosaik thront der erhöhte Christus in repräsentativer Stellung zwischen den zwölf Aposteln, und zu beiden Seiten schweben die vier apokalyptischen Tiere. Aber gerade die musivische Technik hat immer mehr zu einem ruhigen, starren, hieratischen Stile geführt. Alle dramatische Belebtheit oder Erregungen, wie sie etwa bei Höllen- oder Fegfeuerszenen unvermeidlich gewesen wären, fehlen noch in der altchristlichen Kunst. Diese will überhaupt nicht schildern, sondern erinnern, nicht rühren noch schrecken, sondern erbauen und beruhigen. Die letzten Dinge sind noch derart lebendig im Gemüt, daß die leisesten und äußerlichsten Hinweise genügen und alles weitere zu viel wäre.

Darum bleiben aus großen kirchlichen Bildern, die zur Andacht bestimmt sind, die Schrecken der Hölle oder des Fegfeuers ausgeschlossen. Sie machen sich

[1] Vgl. Jul. Kurth, Die Mosaiken der christlichen Ära. I. Teil. Die Wandmosaiken von Ravenna. Leipzig und Berlin 1901.

zunächst in lehrhaften Buchillustrationen geltend. Darstellungen des jüngsten Gerichtes finden sich in byzantinischen und abendländischen Miniaturen etwa vom 6. oder 7. Jahrhundert an: in die Wandmalerei der Kirchen aber scheint dieser Gegenstand erst im karolingischen Zeitalter eingedrungen zu sein.[1]

Dämonen, Teufel, Drachen und Ungeheuer werden mit Vorliebe in der irischen und anglonormannischen, dann überhaupt in der nordischen Kunst der romanischen Epoche zu dekorativen Zwecken gestaltet. Es entwickelt sich, vorzugsweise unter keltischem und germanischem Einfluß, eine groteske und verschlungene Bildersprache. Der christliche Zentralgedanke der jenseitigen Erlösung wird allmählich ganz überwuchert und verdeckt von dem Streben nach schmuckvoller Stilisierung solcher Phantasiegebilde. Von Pfeilern, von Friesen, von Kreuzen und Wänden herab grinsen Masken und Fratzen dem Betrachter entgegen. Jene Verweltlichung der Apokalyptik, die in der Literatur etwa mit Gregor dem Großen begonnen hat, macht sich nun vorzugsweise in der Kunst der nordischen Völker bemerkbar. Die Symbole der jenseitigen Welt werden zu Stilornamenten. Das mittelalterliche Italien aber hat, so lange es die Fühlung mit der streng hieratischen Kunst von Byzanz bewahrte, an dieser romantischen und grotesken Entwicklung sich nur wenig beteiligt.

Aber auch in Frankreich und Deutschland ist dieses heidnische Kunstwesen durch die Cisterzienserbewegung wenigstens teilweise wieder unterdrückt worden. „Was

[1] Vgl. L. von Sybel, Christliche Antike, Marburg 1906, Leonh. Atzberger, Geschichte der christl. Eschatologie innerhalb der vornicänischen Zeit, Freiburg i. Br. 1896, S. 623 ff., und Georg Voß, Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters, Leipzig 1884, und Dr. P. Jessen, Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo, Berlin 1883.

sollen im Kloster vor den lesenden Brüdern jene lächerlichen Ungeheuerlichkeiten? Eine wundersame mißgestaltete Schönheit und schöne Mißgestalt! — Es erscheint eine solche Mannigfaltigkeit von Formen, daß man lieber in den Steinwerken als in den Büchern liest. Wenn man sich schon der Torheit nicht schämt, so bedaure man wenigstens den Kostenaufwand!" wetterte der heilige Bernhard.[1]

So ist denn, wenn man von ornamentalen Beiwerken und gelegentlichen Textillustrationen absieht, eine selbständige Darstellung des Paradieses, der Hölle und des Fegefeuers auch in der spätromanischen und frühgotischen Kunst der Kirche nicht zustande gekommen. Eine persönliche oder gar individualistische Auffassung des Jenseits konnte von der Kirche als solcher nicht befürwortet werden. Ihr korporativer und dogmatischer Charakter brachte es mit sich, daß sie das Reich der Ewigkeit immer nur in Verbindung mit der ganzen Christenheit oder mit der Weltgeschichte ihren Gläubigen vorstellte. Daher die Bilder des irdischen Paradieses mit dem Sündenfall, und die der jenseitigen Zustände mit dem Weltgericht oder mit Christi Höllenfahrt fast unauflöslich verkettet bleiben.

Die ersten Darstellungen des Weltgerichtes erscheinen in der monumentalen Kunst des Abendlandes bald nach dem Jahre Tausend, z. B. in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, in französischen und süditalienischen Kirchen. Diese Bilder sind fast durchweg in mehrere (etwa 2—5) Stockwerke geteilt. Oben thront, zumeist in eine Mandorla verschlossen, Christus, von Engeln umgeben: etwas tiefer die Apostel; eine Schicht weiter unten die Auferstehung, wobei sich die Verdammten auf der einen Seite abwärts in die Hölle, die Erwählten, ihnen

[1] Patrolog. lat., Bd. 182, Sp. 916.

entgegengesetzt, zum Paradiese bewegen. Jede Gruppe, jede Schicht, jedes Stockwerk ist in sich selbst geschlossen und steht zu den anderen Teilen des Bildes in einem rein mechanischen Verhältnis der Symmetrie. Der streng architektonische Aufbau hat keinen Raum für dramatisches Leben. Das Weltgericht kommt über den starren und feierlichen Charakter eines Andachtsbildes nicht hinaus.

Erst im 13. Jahrhundert wird das Gesetz der Symmetrie allmählich durchbrochen. Auch diesmal geht die Miniaturmalerei voran. Nur langsam und zögernd folgt die monumentale Kunst. Sie kommt für unsere Entwicklungsgeschichte zu spät. Die größten Maler und Plastiker der apokalyptischen Gedankenwelt, Orcagna, Signorelli, Grünewald, Dürer, Holbein, Michelangelo, sind keine Vorläufer der „Komödie“ mehr, sondern ihre Nachfolger und teilweise ihre Nachahmer.[1]

Ein menschlich bewegtes und individualisiertes Bild des Jenseits hat Dante in der kirchlichen Kunst wohl niemals, oder höchstens *en miniature*, oder etwa auf den berühmten Reliefs des Nicolò und Giovanni Pisano an den Kanzeln zu Pisa und Pistoia, zu sehen bekommen.[2]

Aber, was die monumentalen Werke seiner Zeit ihn lehren konnten und zweifellos auch gelehrt haben, das ist die großartige, feste und symmetrische Struktur seines Gedichtes. Wenn wir es nicht ohnedem schon wüßten, so genügte die göttliche Komödie allein, um uns zu be-

[1] Über den Einfluß der Komödie auf die bildenden Künste vgl. Kraus, Dante S. 558—674, und L. Volkmann, Iconographia dantesca, Leipzig 1893.

[2] Das große Weltgericht Giotto's in Sta. Maria dell'Arena zu Padua (1306) bleibt, abgesehen von der Hölle, dem mangelhaftesten Teil der Komposition, fast ganz in der alten, schematischen Stilart befangen.

weisen, daß die führende Kunst am Ausgang des Mittelalters noch immer die kirchliche Architektur war.

Und mit der Symmetrie hat Dante auch die Symbolik von ihr gelernt. Wenn er seinen Luzifer mit drei häßlichen Gesichtern als Gegenspiel der drei schönen Gesichter der Gottheit bildet, wenn er den Baum der Erkenntnis im irdischen Paradiese, als Gegenfüßler des Kreuzes Christi in Jerusalem, lokalisiert, wenn er schließlich seine ganze Theologie in räumlichen Analogien darstellt, so dürfte ihn dazu, noch mehr als die literarischen Spielereien der Mystiker, die ernste und steinerne Kunst der kirchlichen Baumeister angeregt haben.[1] Ohne diese massive Verwirklichung der symbolistischen Denkart des Mittelalters kann man sich die Genauheit, die Strenge und Sicherheit des Danteschen Weltgebäudes überhaupt nicht erklären.

Im Vergleich zu dieser grundsätzlichen Bedeutung der kirchlichen Baukunst sind vereinzelte Symbole und Bilder, die unser Dichter etwa der Malerei und Plastik entlehnt haben kann, von nebensächlichem Werte.

Es ist bekannt, daß z. B. seine Schilderung der Engel und der Teufel mit den üblichen Darstellungen übereinstimmt, daß die Versinnlichung der Hölle als Stadt, die Zeichnung der Trinität, sowie die des gefesselten Luzifer, das Symbol der Sirene, das der Himmelsrose[2], das Bild der heiligen Jungfrau im Kreise der Engel, das des Apokalyptikers Johannes als eines schlafenden Greises,

[1] Über die räumliche Symbolik des Dogmas vgl. F. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie, Gotha 1867, S. 608 ff., und besonders Joseph Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg i. B., 1902.

[2] Sauer, a. a. O., S. 184, bringt den kirchlichen Kronleuchter mit der Symbolik der Himmelsrose in Verbindung.

das des Märtyrers Stefanus als eines sanften Jünglings[1] und wohl noch einige andere Gestalten, in ähnlicher Weise auf Miniaturen, Wandgemälden und Reliefs des Mittelalters sich wiederfinden.[2]

γ) Die Apokalyptik in der Dichtung.

Nachdem die darstellenden Künste, bei ihrer vorwiegend dogmatischen, symbolischen und monumentalen Richtung, immer nur einen beschränkten Teil, immer nur eine oder wenige Seiten der apokalyptischen Gedankenwelt zur Gestalt verdichtet hatten, war es nicht mehr als natürlich, daß der vernachlässigte Rest dieser Gedankenwelt auf anderen Wegen und auf neuen Bahnen nach der ästhetischen Erlösung drängte. Was so mächtig und ungebärdig im Geiste lebt und gärt wie das Jenseits in den Köpfen des Mittelalters, das kommt nicht zur Ruhe, bevor es nicht ganz und gar zu Anschauung und Kunst geworden ist. Die jenseitigen Geheimnisse waren eben nicht nur für die Christenheit als Körperschaft, nicht nur für den Theologen und Priester, nicht nur für den monumentalen Künstler von Bedeutung — nein, in jedem gläubigen Menschenkind, vom träumerischen Einsiedler bis zum einfältigsten Laien, in der Zelle wie in der Kinderstube, spukten und wucherten die Wundergeschichten von drüben.

Etwa in derselben Zeit und in denselben Ländern, wo apokalyptische Figuren von phantastischen Künstlern zur Dekoration verarbeitet wurden, haben nicht weniger phantastische Mönche — und allen voran die Irländischen

[1] Fedele Romani, il martirio di S. Stefano, S. 539 ff. in der Raccolta di Studii critici dedicata ad Aless. D'Ancona, Florenz 1901.

[2] Vgl. Kraus, Dante, S. 537 ff. über „Dantes persönliches Verhältnis zur Kunst".

sich in abenteuerlicher, fabelhafter und schauriger Erzählung von Jenseitsvisionen gefallen. Es ist nordische, barbarische und rohe, aber dennoch echte Dichtkunst. Sittliche Lehrhaftigkeit und religiöser Symbolismus werden zu Poesie. In der Brandanlegende verschmelzen sich nordische Schiffersage und Apokalyptik zu einem Roman.[1]

Weniger Reiseroman als Seelenroman mit sagenhafter Einkleidung ist das sogenannte Purgatorium des heiligen Patrizius. Da ein kurzer Bericht dieser ebenfalls irischen Jenseitsreise in die *Legenda aurea* des Jacopus de Voragine aufgenommen ist[2], so kann die nordische Sage in Italien auch zu Dantes Zeiten sehr wohl verbreitet gewesen sein. Wir finden hier eine verhältnismäßig übersichtliche Einteilung der jenseitigen Reiche (1. Fegefeuer und Hölle, 2. Irdisches, 3. Himmlisches Paradies), wir finden ähnliche Höllenstrafen wie bei Dante. Die Sünder liegen gekreuzigt am Boden, andere werden von Schlangen zerfressen, oder von einem kalten Sturmwind umhergetrieben, andere stecken im Eise, andere in glühenden Strömen, und Teufel schlagen und tauchen mit ihren Hacken diejenigen, die sich erheben wollen, wieder hinab.

Die bedeutendste und umfassendste Jenseitsdichtung der irischen Mönche aber ist die Visio Tnugdali (ca. 1150). Wie in ganz Europa, so war sie auch in Italien, aber vermutlich erst nach Dantes Zeit, verbreitet. Man hat

[1] Es ist bemerkenswert, daß hier zum erstenmal, soviel wir wissen, von einem besonderen Ort und Zustand der neutralen Engel, also von einer Art Dantescher Vorhölle erzählt wird. Etwa um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert ist die Brandanlegende auch in Italien bekannt geworden. Unserem Dichter dürfte sie schwerlich noch zu Ohren gekommen sein. Vgl. Fr. Novati, La „Navigatio Sancti Brendani“ in antico veneziano. Bergamo 1896.

[2] De sancto Patricio. Cap. 49 der Sammlung.

sie oft mit der göttlichen Komödie verglichen und in Zusammenhang gebracht. Was hat aber im Grunde ihre raffiniert schaurige, qualvolle, wilde und zufällige Stilart mit der strengen Kunst der „Komödie" zu tun? Mit Sicherheit läßt sich ihr Einfluß nicht erweisen. Jedenfalls hat sie nicht als Kunstwerk, sondern höchstens als volkstümliche Überlieferung, ähnlich wie vielleicht noch viele andere Visionen, mittelbar gewirkt.

Eine lange Reihe ähnlicher mönchischer Dichtungen aus dem 11., 12. und 13. Jahrhundert, in Deutschland, in Frankreich, in England und schließlich auch in Italien. wären noch zu berücksichtigen. Besonders in der Vision des Bruders Alberico von Monte-Cassino[1] hat man eine Zeitlang geglaubt, die unmittelbare Quelle der „Komödie" entdeckt zu haben. Aber auch hier wieder sind, bei der größten inneren Verschiedenheit, nur einige mehr oder weniger selbstverständliche Übereinstimmungen in der örtlichen Gliederung des Jenseits, in der Gestalt des Luzifer auf dem Höllengrund und dergleichen zu erweisen.

Gewiß ist all diese mönchische Literatur[2] schon Dichtung. Das Interesse ist nicht mehr, wie in der eigentlichen Apokalyptik, erbaulich, sondern vorzugsweise phantastisch. Die religiöse Mythenbildung hat sich etwa um das Jahr 900 oder 1000 ausgelebt, und es beginnt die literarische Aufarbeitung der Apokalyptik. Der Übergang wird durch die geschilderten Mönchsvisionen bewerkstelligt. Sie sind als Kunst noch roh und ungefügig, als Offenbarungen oder Enthüllungen aber schon ziemlich unmaßgeblich, unselbständig und richtungslos. Sie suchen den Eindruck der Wahrheit nicht mehr durch den über-

---

[1] Veröffentlicht in der Biblioteca Casinensis, V, 1, 1894, S. 191—206.

[2] Man findet deren außer in den angegebenen Arbeiten von D'Ancona, Fritzsche, von der Gabelentz noch eine Reihe anderer bei Kraus, a. a. O., S. 426 ff. zusammengestellt.

zeugungsvollen Ton, nicht mehr durch das Ethos, sondern durch die Fülle und Umständlichkeit ihrer Berichte zu erwecken. Es ist ihnen mehr um den Schein der Wahrheit als um die Wahrheit selbst zu tun. Die unbekümmerte, göttliche Unordnung der Gesichte, wie der Besessene und der Gläubige sie hatten, macht bei diesen Halbgläubigen einer planmäßig ausgeführten und zur Lückenlosigkeit ergänzten Schilderung der Einzelheiten Platz. Ein Unwissender konnte all das noch für Offenbarungen, ein Aufgeklärter aber mußte es schon für Fabeleien halten.

Dementsprechend suchen diese literarischen Apokalyptiker ihr Publikum beim naiven Volk. Die Visionen rücken im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts immer tiefer in die gesellschaftlichen Schichten hinab. Sie verlieren ihren kirchlichen Charakter und treten in die vulgärsprachlichen Literaturen der Laienwelt ein. Denn, je ungebildeter die Menschen, desto lieber glauben sie an Prophezeiungen, Wunder und Märchen; ja, sie fühlen zwischen religiöser Erbauung und phantastischer Unterhaltung überhaupt keinen wesentlichen Unterschied.

Wenn in so fortgeschrittenen und aufgeklärten Zeiten wie das 12., 13. und 14. Jahrhundert die apokalyptischen Stoffe, anstatt zusammenzuschrumpfen, immer reicher, umfassender und beliebter werden, so hat das seinen Grund darin, daß nun auch die Laien und die Unaufgeklärten sich am geistigen Leben beteiligen. Vorstellungen und Motive, die man für abgetan halten konnte, werden durch Versetzung in tiefere und breitere Gesellschaftsschichten erst recht wieder lebendig und entfalten die ganze Fülle ihrer ungeahnten Möglichkeiten.

Die dramatische Seite des jenseitigen Lebens, die in den darstellenden Künsten völlig vernachlässigt war,

kommt nun in Aufführungen und Schaustellungen zu ihrem Recht. Bald innerhalb der Kirchen, bald auf öffentlichen Plätzen erscheinen vor dem gaffenden Volk der Städte Höllenrachen und Himmel. Engel und Teufel tummeln sich auf der Bühne, heidnische Dämonen und weltliche Späße mischen sich in das geistliche Schauspiel.[1]

Wenn man die derbe, volkstümliche und dramatisch bewegte Teufelskomik im 21. und 22. Gesang des *Inferno* liest, so entschlägt man sich schwer der Vermutung, daß auch der tiefsinnige Alighieri einmal den kirchlich-weltlichen und erbaulich-komischen Vorstellungen von sogenannten Mysterien oder Rappresentazionen beigewohnt habe. — Damals freilich war er nicht dabei, als im Jahre 1304 sich seine geräuschvollen Mitbürger an einer „göttlichen Komödie" nach ihrem eigenen Geschmack ergötzten. „Die Leute aus dem Viertel San Friano, bei denen es Brauch war, immer neue und verschiedenartige Spiele anzuordnen, ließen in Florenz ausrufen: ‚Wer Neuigkeiten aus der anderen Welt erfahren will, der begebe sich am Abend des 1. Mai zur Carrajabrücke oder zu den angrenzenden Arno-Ufern'. Und sie errichteten über Kähnen und kleinen Schiffen auf dem Fluß eine Bühne und stellten darauf die Hölle dar mit Feuer und allerhand Strafen und Foltern, mit Männern, die als fürchterliche Teufel verkleidet waren; und Andere, die wie nackende Seelen aussahen und lebendig zu sein schienen, wurden den verschiedensten Qualen unterworfen: es war ein gewaltiges Geschrei, Geheul und Toben, so daß es sich gar greulich und schreckhaft ansah und hörte." — Aber unter der Masse der Zuschauer brach die hölzerne Brücke. Viele der Neugierigen fanden unter den Trümmern oder in den Wellen ihren Tod. Der Witz

[1] Vgl. z. B. Otto Driesen, Der Ursprung des Harlekin, Berlin 1904, bes. S. 66 ff.

der Überlebenden aber kam zu der Einsicht, daß die Leute, die so begierig waren, Neuigkeiten aus der andern Welt zu erhalten, sie jetzt aus erster Hand und rascher hatten, als sie glauben mochten.[1]

Nachdem einmal die ewigen Geheimnisse von derben Händen des Pöbels auf den Boden des Alltags herabgezerrt waren, gehörte das Komische, sei es als burleske Parodie oder als groteske Satire, zum Stil einer richtigen Jenseitsdichtung.

Die burleske, ironische und parodistische Behandlung ist besonders in den Schwänken französischer Spielleute oder in den Spottversen der Vaganten durchgeführt. Mit diesem leichten und gedankenlosen Völkchen aber, dem der Respekt vor der Apokalyptik abhanden gekommen ist, hat Dante Alighieri nichts zu schaffen. Ihm eignet nur der ethisch getragene, satirisch gewürzte, grotesk pathetische und derbe Humor der erbaulichen Mysterien, der Bettelmönche, der „Spielleute des Herrn" und der volkstümlichen Prediger. Denn wie diese, so hat auch er noch Glaube und Verehrung für seinen Gegenstand. Mit Ironie kann er darum nichts als höchstens einmal seine eigene Person oder sonst einen menschlichen Sünder behandeln.

— —

Wir erinnern uns, wie in Norditalien die Gunst der Städter von französischen Spielleuten mit abenteuerlichen Sagen, märchenhaften Erzählungen und gewiß auch mit burlesken und frivolen Schwänken im Laufe des 13. Jahrhunderts erobert wurde.[2] Angesichts dieser Massenein-

[1] Villani, Cronica VIII, 70. Zu einer eindrucksvollen Novelle hat der schwedische Dichter Per Hallström diese Notiz ausgestaltet.

[2] Daß die Fabliaux in Italien verbreitet waren, bezeugt uns die italienische Novelle, die sich zum großen Teil als

fuhr weltlicher und sündhafter Unterhaltungsstoffe, sahen die seelsorgenden Predigermönche sich genötigt, ein literarisches Gegengift zu erfinden. So traten sie denn in bewußtem Wettstreit mit den Bänkelsängern vor das Volk, und sangen ihm in roher, mundartlicher Dichtung von der Schöpfung der Welt, von dem ersten Sündenfall, vom Leiden Jesu Christi und vom jüngsten Gericht. Der beste Stoff aber, um den spannenden Spielmannsgeschichten erfolgreiche Konkurrenz zu machen, war der apokalyptische. Auszumalen und zu schildern, wie es drüben in der andern Welt zugeht, das mußte nicht nur erbaulich und erzieherisch, sondern auch höchst unterhaltend und fesselnd wirken. Die Brüder Uguccione von Lodi, Pietro von Barsegapè, Bonvesin von Riva und Giacomino von Verona waren gewiß nicht die einzigen, die sich des dankbaren Gegenstandes bemächtigten. Ja, es scheint, daß sogar der weltliche Spielmann, von dem Erfolge des geistlichen gelockt, sich nunmehr einer ernsten und systematischen Behandlung der apokalyptischen Motive befleißigte.

Man hat etwa vor 18 Jahren einen Spielmannsgesang, ein sogenanntes *Cantare* oder genauer ein *Atrovare* entdeckt, das von einem ungenannten Reimschmied aus Reggio Emilia im 13. Jahrhundert verfertigt wurde: ein schlecht überliefertes, zerzaustes, elendes Machwerk in unordentlichen Oktaven.[1] Aber eben darum hat es kulturgeschichtliches Interesse, denn es ist nicht denkbar, daß der unbeholfene, kurzatmige Anonymus seine genaue, planvolle, verhältnismäßig übersichtliche und regelmäßige Anordnung der jenseitigen Reiche selbst erfunden habe.

---

gekürzte und prosaische Wiedergabe französischer Schwänke enthüllt.

[1] Naborre Campanini, Un Atrovare del sec. XIII. Reggio Emilia 1890, Tipografia di Stef. Calderini e figlio.

Er verrät uns eine ausgebaute, geradezu systematische Tradition. Sein Purgatorio ist größer als vier aufeinandergetürmte Berge; sein Inferno zerfällt in acht Abteilungen, von denen jede ihren besonderen Namen und ihre Eigenarten hat. Die erste Abteilung, Ago genannt, ist voll Feuer, die zweite, Tartaro, voll Zwietracht, die dritte, Averno, voll Grausamkeit, die vierte, Aciro, voll böser Erinnerungen, die fünfte, Gena, voll Schwefel, die sechste, Grabasso, ein Ort der Prüfung, die siebte, Baratro, sehr tief, die achte, Abisso, enthält Feueröfen und glühendes Pech. Der Umfang des Ganzen beträgt mehr als tausend Meilen. Zehn Tore, immer im Abstand von 100 Meilen, führen hinab. Auch von diesen Toren hat jedes seine Besonderheit und ist für eine feste Klasse von Sündern bestimmt. Feuerberge, Meere und Seen befinden sich am Eingang. Das erste Tor heißt *Porta de pianto,* die anderen *Porta de dolore, . . . de paura, de chadene, solforegna, de serpenti, de sede* u. dergl.

Man sieht, das Gefühl für monumentale Symmetrie, zuerst in der Theologie und in der kirchlichen Baukunst geschult, hat nach und nach sogar die volkstümliche und mundartliche Dichtung ergriffen. Die gelehrten Neigungen der apokalyptischen Kunst teilen sich der Laienwelt mit.

Ein verhältnismäßig gebildeter und lateinkundiger Volksdichter wie Bonvesin da Riva macht, etwa im Jahre 1274, den Versuch, mit einer umfassenden geistlichen Lehrdichtung in streng symbolischer und symmetrischer Form vor das vulgärredende Publikum der Lombardei zu treten. Sein kürzlich entdecktes „Buch von den drei Schriften"[1] scheint auf 600 Strophen berechnet

---

[1] **Il Libro delle tre scritture e il Volgare delle vanità di** Bonvesin da Riva edit. p. cura di V. de Bartholomaeis. Rom 1901 und L. Biadene, il Libro delle tre scritture, Pisa 1902. — Auch der Florentiner Bono Giamboni befleißigt sich einer geradezu wissenschaftlich geordneten und durch Bibelzitate

zu sein. Man hat deren kunstvolle Verteilung mit dem Grundriß eines Domes verglichen. Das Mittelschiff wäre demnach durch die „rote Schrift“, d. h. durch die Leidensgeschichte Christi dargestellt, das linke Seitenschiff durch die schwarze Schrift, d. h. durch die Schilderung der zwölf Höllenstrafen in 185 Strophen; und, genau entsprechend, ebenfalls in 185 Strophen, bildete die „goldene Schrift“ mit den zwölf Himmelsfreuden das rechte Seitenschiff. Dem Hauptschiff wäre ein Schlußgewölbe von sechs, den beiden Nebenschiffen ein solches von je drei Strophen angehängt. Ob nun der Plan gerade so oder ein wenig anders aufzufassen ist, tut nichts zu unserer Sache. Jedenfalls steht der Parallelismus zwischen den zwölf Strafen und den zwölf Seligkeiten so klar und streng als man sich wünschen kann vor unseren Augen. Dem Gestank, den z. B. als zweite Strafe der Sünder in der Hölle auszustehen hat, entspricht als zweite Seligkeit der „süße Duft“ im Himmel; dem Geschrei und Geheul als der sechsten Strafe entspricht als sechste Seligkeit harmonischer Gesang, den schrecklichsten Krankheiten (an zehnter Stelle) die gesundeste Schönheit des Körpers, den Verdammten, die von Teufeln gefoltert werden, stehen in derselben (siebten) Reihe die Erwählten, die von Christo bedient werden, entgegen usw. usw. Auch die einzelnen Kapitel der Strafen und der Freuden sind ziemlich parallel geordnet. Zuerst gibt der Dichter eine sachliche Schilderung der Strafen resp. Seligkeiten, sodann bekundet er durch Ausrufe und Vergleiche den Eindruck, den sie auf ihn, den Berichterstatter, machen, und schließlich läßt er dem Sünder resp. Gerechten das Wort, läßt ihn jammern oder jubeln und seinen jenseitigen Zustand in

belegten Beschreibung von Hölle und Himmel. Vgl. M. Barbi, un trattato morale sconosciuto di Bono Giamboni. S. 63 ff. in Da Dante a Leopardi, per Nozze Scherillo-Negri. Mailand 1904.

innere und symbolische Beziehung zu seinem einstigen Leben bringen. Allein, das geklügelte Schema ist mit plumpen, eintönigen Worten, mit massiv materialistischen Bildern und kindischen Vergleichen und Übertreibungen gefüllt. Es fehlt zwischen den einzelnen Abschnitten der innere Zusammenhang. Der Sünder und der Selige sind abstrakte Wesen in zwölferlei Situationen. Wir haben nur Szenen aus der Hölle, aber keine Hölle, nur Seligkeitstypen, aber keinen Himmel. Kraft seiner Klassifikationen wird der Dichter auf summarische und sozusagen naturwissenschaftliche, aber keineswegs auf künstlerische Weise mit dem Stoffe schließlich fertig. Der rohe und derbe Poet läßt sich von einem tüfteligen und feinen Mechaniker die Hand führen. Das Ganze nimmt sich aus wie eine abscheuliche Karikatur der göttlichen Komödie. Die Wissenschaft ist zum dürren Schematismus und die Dichtung zum groben Naturalismus entstellt.

Schwerlich dürfte Dante diesem seinem nächsten und unerfreulichsten Vor- und Doppelgänger in der apokalyptischen Dichtung jemals begegnet sein. In der literarischen Entwicklungsgeschichte der „Komödie" hat das Poem des Bonvesin keinerlei unmittelbare, aber eine um so größere mittelbare Bedeutung. Es ist, symptomatisch betrachtet, vielleicht das lehrreichste.

Und was es uns lehrt, das ist vor allem die Tatsache, daß in Italien selbst die roheste Dialektdichtung schon frühe nach wissenschaftlicher Regelmäßigkeit strebte, daß die volkssprachliche Dichtung nicht etwa nur auf dem Gebiete des Minnedienstes, sondern auch auf dem religiösen, insbesondere apokalyptischen Felde sich dem Lehrtraktat und der allegorisch-philosophischen Poesie zu nähern suchte. Die volkstümlich dichtenden Mönche schickten sich an, denselben Weg wie die Notare, die Guittonianer und andere mehr oder weniger gelehrte Laien zu betreten. Die geistliche und die apokalyptische

Kunst, oder die religiöse Visionsliteratur, steht im Begriff sich mit der weltlichen und allegorischen Grammatiker- und Rhetorendichtung oder der philosophischen Visionsliteratur zu berühren. Die lange Reihe, die von Boethius' *Consolatio*, von dem *De nuptiis Philologiae et Mercurii* des Martianus Capella und von der *Psychomachia* des Prudentius ausgehend, über den *Anticlaudianus* des Alanus von Lille, über die *Elegia* des Henricus Pauper und über den *Roman de la Rose* zu Brunetto Latinis *Tesoretto*, zu den Traktaten des Bono Giamboni, zu den Lehrgedichten des Francesco da Barberino und zu der *Intelligenza* herüberführt, beginnt, sich nunmehr auf dem Boden der italienischen Sprache mit der nicht weniger langen Entwicklungsreihe der apokalyptischen Kunst zu verschlingen.

10. Von der Allegorie zum Humanismus.

a) Charakter und Bedeutung der allegorischen Dichtung.

Die Geschichte der allegorischen oder weltlichen Visionsliteratur in ihrem Zusammenhang zu erzählen, wäre jetzt unsere Aufgabe. Jedoch einen festen, entwicklungsmäßigen Zusammenhang vermögen wir hier so wenig wie in der geistlichen Visionsliteratur zu entdecken.

Wie die Apokalyptik, so ist auch die Allegorie ihrem ästhetischen Wesen nach zur Unvollkommenheit verdammt. Was die Apokalyptik verhindert zu reiner Kunstform zu werden, ist das passive Verhalten der Phantasie, welche zwar Bilder empfängt, aber nach eigenen Gesetzen sie zu gestalten nicht den Mut hat. Der apokalyptische Künstler steht unter einem religiösen Druck, unterschätzt seine dichterischen Kräfte, gebraucht sie nur

zögernd, teilweise und unbewußt. In der Allegorie dagegen wird die Dichtung höher eingeschätzt, als gut ist, wird mißbraucht und zu fremdartigen Diensten gezwungen. Wissenschaftliche Begriffe und abstrakte Gedanken, die ihrer Natur nach nur noch logisch gedacht, nicht mehr künstlerisch veranschaulicht werden können, unternimmt der Allegorist zu bearbeiten. Philosophisch ergründete und umgrenzte Werte wie Tugend, Wissenschaft, Natur, Schicksal, Zufall, Schönheit und dgl. glaubt er dadurch verkörpern zu können, daß er sie personifiziert, d. h. ihnen den bestimmten Artikel vorsetzt, ein bemaltes Mäntelchen umhängt oder einige erkenntliche Symbole in die Hand gibt. Kurz, er zwängt die Zeichensprache der Kunst hinauf in das Reich der Wissenschaft, woselbst, im Angesicht der S a c h e, alle Z e i c h e n für die Sache, erblassen und abwelken.

Die Apokalyptik liegt sozusagen unterhalb und diesseits, die Allegorie aber oberhalb und jenseits der guten Kunst. Jene ist in der Verzückung und im Rausch, diese in der Nüchternheit befangen. Die dichterische Falschheit der ersten ist Schwindel und Unklarheit, die der zweiten Fiktion und Maske. Jede der beiden Anschauungsweisen ist uneigentlich, unwahr, illusionistisch und im schlechten Sinne des Wortes visionär. In der Apokalypse ist die Vision der jenseitigen Dinge verschwommen, in der Allegorie ist sie verwirrt; denn dort ist es ein göttliches Geheimnis, eine himmlische Wolke, hier ist es ein schulmäßiger Begriff, eine gläserne Brille, was trübend und entstellend sich zwischen das Auge und das Bild geschoben hat. Dort ist das Gemüt noch zu kochend, hier aber schon wieder zu kalt, um den Musen gefällig zu sein.

Demnach wäre, sofern die Kunstgeschichte in normalem oder rationalem Verlaufe überhaupt gedacht werden kann, die Apokalyptik als unbeholfene Vorstufe einer beginnenden und die Allegorie als überflüssiges Nachspiel

einer abgeschlossenen Kunstentwicklung zu betrachten. In der Tat, die Apokalyptik stellt sich als Vorarbeit zu der christlichen Kunstblüte dar, die Allegorie aber als seelenlose Wiederholung der Antike. Die allegorische Dichtung eines Prudentius, Capella, Alanus u. a. ist heidnischer Formenschatz ohne heidnische Weltanschauung, klassischer Faltenwurf ohne Muskeln darunter, griechisch-römische Blume aus Papier. Kurz, es ist Philologenkunst.

Für uns hat diese Philologenkunst nur als Schule, als Überlieferung, Aufbewahrung und Exercitium, nicht als Dichtung ihre Bedeutung. Die Allegoristen rücken damit auf dieselbe Linie mit den Sprachmeistern, Grammatikern und Rhetorikern des Mittelalters, die trocken und pedantisch begonnen haben, nach und nach aber zu schwungvollen Humanisten geworden sind.

Freilich, von der Philologie zum Humanismus ist ein großer Schritt, und fast unglaublich scheint die Verwandlung. Auch ist die Entstehungsgeschichte des Humanismus noch lange nicht genügend erhellt; denn sie ist nicht etwa nur eine Geschichte philologischer Arbeit; sie ist auch keine Empörungsgeschichte des Heidentums gegen das Christentum, sondern sehr viel mehr als dieses und jenes. Die philologische Begeisterung für *utinam* und *mehercule* hat im Mittelalter so wenig wie in der Gegenwart humanistische Gesinnung erzeugt. Ebensowenig haben religiöse Indifferenz oder antichristliche Propaganda die antike Schönheit wieder auf den Thron gesetzt. Gerade die tiefsten Wurzeln des Humanismus liegen in einer wesentlich mystischen, d. h. mehr oder weniger naiven, unbewußten und praktischen Überwindung des Gegensatzes zwischen Antike und Christentum.

Verehrung für ethisch hervorragende Persönlichkeiten war dem frommen Christen zu jeder Zeit ein Bedürfnis. Jene undogmatische, praktische und evangelische Glaubensethik Jesu oder des Apostels Paulus[1] hat auch dort nicht aufgehört zu wirken, wo die dogmatische und intellektualistische Ethik der Kirche herrschte. Man kann bei Augustin, bei den Augustinern, Victorinern und Franziskanern, ganz besonders aber bei vielen heterodoxen Sekten des Mittelalters (Waldenser, Arnoldisten u. a.) ihre Spuren erkennen. Eine innere Toleranz, so sehr sie sich vor der Rechtgläubigkeit verbergen mußte, hat es auch im Mittelalter gegeben. Manch stilles und feines Gemüt war offen und weitherzig genug, um auch den Heiden, sofern sie sittenrein und hochgesinnt waren, eine gewisse Heiligkeit zuzusprechen. Edle Menschen wie Cato, Virgil oder Trajan, Platon, Aristoteles oder Cicero wurden verehrt und geliebt: und zwar von der volkstümlichen und laienhaften Frömmigkeit noch inniger als von der theologisch gelehrten und behinderten. Die echte, frische und unphilologische Renaissance beginnt darum nicht bei den ästhetischen und sprachlichen, sondern bei den ethischen und sittlichen Größen der Antike. Ihre Erlöser und Erwecker waren Mystiker und große Amatores.[2] Erst nachdem das Wunder getan war, kamen hintendrein die Philologen und Doktores, bewiesen es und vernichteten es wieder durch ihre Pedanterie. Leider fehlt uns eine größere Untersuchung, die den keimenden Humanismus in seinen Berührungen mit den Augustinern, Franziskanern, Arnoldisten und allen Vorläufern der Reformation durch das Mittelalter hindurch verfolgte.

[1] Wir haben sie Bd. I, S. 348 f. und 365 charakterisiert.
[2] Vgl. Bd. I, S. 466—68.

Eine derartige Untersuchung müßte uns auch die Schicksale der allegorischen Kunstform besser verstehen lassen. Denn diese Schicksale werden bestimmt durch das jeweilige Machtverhältnis der ethischen zu der ästhetischen Verehrung und Wiederbelebung des Altertums. Der ethische Enthusiast moralisiert die Antike, macht aus Virgil einen Propheten, macht den Statius, den Seneca, Plinius oder Trajan zu Christen, den Cato zu einem Heiligen, die Unterwelt zur Hölle, den Olymp zum Paradies, Orpheus, Juppiter und Apollo zu Erlösern, und wandelt horazische Liebeslieder in kirchliche Gesänge.[1] Am Grabe des Ovid sollen begeisterte Scolaren wie an einem heiligen Orte gebetet haben.[2] Die Verschiedenartigkeit der heidnischen Welt wird gar nicht empfunden, nur Ähnliches wird aufgenommen; das Fremdartige oder Feindselige läßt man liegen. Man hält sich an die ethischen Werte und Bedeutungen antiker Mythen und Geschichten, übersieht und vernachlässigt aber deren historische und ästhetische Eigenart.

Der umfangreiche Rest, der auf diese Weise nicht assimiliert werden kann, wird abgestoßen und verbleibt dem Philologen. Dieser, d. h. der Grammaticus und Rhetor, ist im Mittelalter der Hüter der klassischen Schönheit. Abwehrend, gleichgültig oder feindlich steht die Kirchlichkeit ihm gegenüber. Allein, er weiß sich zu helfen. Mittelst eines Vertrages sichert er seine Schätze. Dieser Vertrag heißt Allegorie. Der ästhetische Enthusiast, d. h. der Philologe, gesteht dabei die Gefährlichkeit und Unchristlichkeit des antiken und überhaupt des weltlichen Kunstwerkes ein, er gibt — als echter Philologe und Formalist! — dessen wesentliche Bedeutung preis und liefert dessen Seele aus. Der ethische Enthusiast da-

[1] Comparetti, Virgilio nel medio evo I, [2] S. 115 f.

[2] Ebenda S. 125.

gegen erbarmt sich der entleibten Seele, erbietet sich, sie zu retten und, wofern die Bedeutung des Kunstwerkes eine bösartige sein sollte, sie durch allegorische Umdeutung unschädlich oder gar nützlich zu machen. Dafür garantiert er seinem frivolen Partner die ungestörte Beschäftigung mit der äußeren Form oder dem entseelten Leib, woran ihm selbst nichts gelegen ist.

Nicht immer, aber sehr oft trafen in ein und derselben Person der ethische mit dem ästhetischen, der mystische mit dem philologischen Liebhaber zusammen. Dann entstand jene innere Uneinigkeit und Spannung, jene Geteiltheit des Gewissens, die uns in der allegorischen Dichtung bald als sittlicher bald als künstlerischer Defekt, bald als Heuchelei und bald als Geschmacklosigkeit entgegentritt. Gegen Ende des Mittelalters wächst die Zahl der also geteilten und gespaltenen Menschen erschrecklich, und in gleichem Schritte mit ihnen wachsen die Allegorien.

Der höchste und in gewissem Sinne letzte Vertreter dieser Unklarheit und Zweizüngigkeit ist Petrarca, in dessen Seele das innere Schwanken zu einem offenen Kampfe zwischen Virgil und Augustin geworden ist. Damit ist der latente Dualismus überwunden und in der Hauptsache auch der Kampf zu Gunsten des ästhetischen Liebhabers schon entschieden. Nur an den Nachwehen des Konfliktes noch leidet Petrarca. Tatsächlich aber ist in ihm der *mysticus* und *theologus* schon ganz und gar dem *humanista* und *poeta philologus* verfallen, die wissenschaftliche und moralische Lehrhaftigkeit schon ganz und gar von dem künstlerischen Gefühl des Dichters durchdrungen und verwandelt. Daher Petrarca nur in seinen schwächsten Stunden noch, nur in seinen *Trionfi* zu der Zwitterform der Allegorie gegriffen hat.

b) Dante und die allegorische Dichtung.

In der vordanteschen Zeit aber wogen die ethischen und ästhetischen Interessen noch unentschieden hin und her. Eine freie Entscheidung ist unter dem kirchlichen Gewissenszwang überhaupt nicht möglich, und so wird in häufigen Allegorien ein vorübergehender, zweckdienlicher Kompromiß geschlossen.

Dant sibi turpiter oscula Jupiter et schola Christi

klagte um die Mitte des 12. Jahrhunderts ein geistlicher Dichter.[1]

Ja, schon in der altgriechischen und in der römischen Kunst stellt überall, wo man aus der reinen Anschauung sich zur Erbauung oder zur Belehrung erheben will, d. h. überall wo die platonistische Verneinung der freien und reinen Kunst ins Gewissen schlägt, die Allegoristerei sich ein. So hin und wieder bei Virgil, bei Apuleius, bei Claudian und vielen Andern.[2]

Die erste und die letzte umfassende heidnische Allegorie aber ist die „Hochzeit der Philologie und des Mercur" von Martianus Capella (Anfang des 5. Jahrhunderts n. Chr.), eine lehrhafte Auflösung der antiken Götterwelt, eine prosaische Zerstückelung der alten Kunstformen.

Sämtliche Personifikationen der Wissenschaften oder der sieben freien Künste, wie wir sie in der mittelalterlichen Dichtung, Malerei und Plastik finden, gehen mehr oder weniger unmittelbar auf Martianus Capella zurück. Nur in der Darstellung der „Philosophia" wird der Entwurf des Capella durch den des Boethius (in der *Con-*

---

[1] Bernhard von Morlas in seinem Lehrgedicht über die Strafen der Hölle und die Freuden des Paradieses (De contemptu mundi).

[2] Vgl. Rob. Engelhard, De personificationibus quae in poesi atque arte Romanorum inveniuntur. Göttinger Dissert. 1881.

solatio) verdrängt. Dante aber, der den Capella schwerlich gekannt hat, verschmäht diese rohen Personifikationen. Die allegorische Darstellung der Philosophie, der Rhethorik, des Rechtes usw., wie Dante sie in einigen lehrhaften Kanzonen gegeben hat, ist weniger sinnlich, weniger materiell und malerisch, ist blasser in der Erscheinung, aber um so lebendiger in der seelischen Bewegung. Die äußerliche Beschreibung hat sich unter dem Einfluß des *dolce stil nuovo* zu innerlicher Charakteristik vertieft. Die Embleme und Kleidungsstücke der personifizierten Begriffe sind durch den Ausdruck ihres Gesichtes, durch das Leuchten ihrer Augen oder das Lächeln ihres Mundes ersetzt.

Innerhalb der antiken Kunstsphäre führt die Allegorie zuletzt zur Formlosigkeit und zur Prosa. Das lehrt das Beispiel des Capella. Innerhalb der christlichen Kulturwelt aber zerstört die Allegorie nicht mehr das bereits Zerstörte, sondern dient als Sammelbecken und Aufbewahrungsort der toten Bruchstücke. So liegt z. B. in der berühmten „Seelenschlacht" (Psychomachia) des Prudentius (Ende des 4. Jahrhunderts) ein erheblich verstärktes Gewicht auf den Schilderungen und auf allem äußeren Formenwerk. Was ein heidnischer Allegorist wie Capella verschmäht, das liest ein christlicher wie Prudentius sorglich zusammen.

Wie Capella für die Personifikation der Wissenschaften, so ist Prudentius für die der Tugenden das herrschende Vorbild geworden. Auch ihn dürfte Dante kaum gekannt, jedenfalls nicht benützt haben. Die einzigen allegorischen Personifikationen moralischer Art, die bei Dante einige Bedeutung haben, sind *Fortuna* und *Povertà:* die erste nach Boethius und Henricus Pauper, die zweite nach franziskanischen Traditionen gebildet.

Selbst das berühmteste und glänzendste allegorische Poem des Mittelalters, der *Anticlaudianus* des Alanus von Lille (Ende des 12. Jahrhunderts), ist unserem Dichter fremd geblieben.[1]

So verschwindend geringfügig sind, im Vergleich zu den Schöpfungen der symbolischen und apokalyptischen Kunst, diejenigen der allegorischen! Etwas Lebendiges zu erzeugen war der Allegorie nicht gegeben. Ihre kunstgeschichtliche Aufgabe und Bedeutung lag nicht in der Gestaltung neuer Formen, sondern in der Erhaltung, Rettung und Überlieferung der alten. Je treuer sie diese bewahrte, je weniger sie daran änderte, je mehr sie von der freien Schöpfung sich auf die bloße Zusammenstellung oder gar Ausdeutung des Gegebenen beschränkte, desto besser erfüllte sie ihre Bestimmung.

c) Dante und die allegorische Deutung.

In der Tat, als Kompilation und als Deutungsverfahren hat der Allegorismus seine wichtigsten Dienste für den Bau der „Komödie“ getan.

Überall wo zwei oder mehrere widersprechende Autoritäten, sei es religiös-philosophischer, sittlicher oder künstlerischer Art, widerspruchslos hingenommen und dennoch miteinander vereinigt werden sollen, hilft die Allegorie. So haben die Stoiker Philosophie und Volksglauben, so hat Philon griechische Wissenschaft und jüdische Religion, so haben die Kirchenväter Altes und Neues Testament unter einen allegorischen Hut gebracht, d. h. in friedliche Parallele zueinander gesetzt.

Uns interessiert an dieser Stelle nur noch derjenige Allegorismus, der die großen ästhetischen Autoritäten

---

[1] Diesen Nachweis hat meiner Überzeugung nach einwandsfrei Fr. Torraca in der Lectura Dantis, le opere minori di D. A., Florenz 1906, S. 319 ff. erbracht.

des Mittelalters: das antike oder sinnlich-klassische Kunstideal zu der biblischen oder prophetisch-apokalyptischen Dichtung in Parallele gestellt und dessen annähernde Gleichberechtigung zu sichern sich bemüht hat. Freilich nicht die Kunst selbst, noch die Stilarten, sondern nur deren handgreifliche Geschöpfe: Götter, Helden, Sagen, Mythen und Fabeln, konnten allegorisch gedeutet werden.

Den ersten Schritt in dieser Richtung soll schon der Kaiser Konstantin der Große mit seiner allegorischen Deutung der vierten Ekloge des Virgil getan haben. Den stärksten Vorstoß zu der Eroberung heidnischer Kunstgebilde aber unternahm Fulgentius (Ende des 5. Jahrhunderts) mit seiner abstrakten Auslegung der griechisch-römischen Mythen und Götterwelt (*Mythologicon*) und mit seiner Schrift über den Wahrheitsgehalt der Aeneis[1] (*Virgiliana Continentia*). Zahlreiche andere allegorische Erklärungen und Auflösungen, andere Moralisationen und Spiritualisationen heidnischer Kunstwerke antiker und orientalischer Herkunft folgen nach. Neben Virgil sind es besonders Ovid, die Fabeldichter und die Märchenerzähler, die übersinnlich und christlich gewendet werden.

In Sammlungen von goldenen Sprüchen der Weisheit (Florilegia) und lehrreichen Ereignissen der Vergangenheit (Exempla und Gesta) vereinigt der erbauliche und sittliche Zweck das Profane mit dem Heiligen. Nur unter dem Schutze der Allegorie und nur als folgsame Parallele konnte neben der kirchlichen eine weltliche Kunst sich durchsetzen.[2]

In der mittelalterlichen Weltgeschichtschreibung bildet sich schon frühe als eine der wichtigsten Darstellungs-

[1] Vgl. Comparetti, Virgilio nel medio evo I, Cap. VIII.

[2] Vgl. Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. I, 1. Weimar 1847. S. 90 ff. und 143 ff.

formen der allegorische Parallelismus aus. Der Erfinder dieses Verfahrens ist Paulus Orosius. In seinen *Historiae adversus paganos* (418) will Orosius eine mystische Verbindung und eine symmetrische oder parallele Verlaufsform zwischen der Geschichte der babylonischen Weltherrschaft, der der römischen und der des Christentums aufweisen. Damit gibt er den Anstoß zu einem heidnisch-christlichen Parallelismus. Dante hat den Orosius reichlich benützt und gerade die leitenden Gedanken dieser mystischen und zahlen-symbolischen Geschichtsphilosophie von ihm entlehnt.[1] Fast in wörtlicher Übereinstimmung mit Orosius lehrt er, daß in demselben Jahre, da Cäsar Augustus zum ersten Male den Weltfrieden herstellte, Jesus Christus geboren wurde. Durch dieses keineswegs zufällige Zusammentreffen des Höhepunktes der römischen mit dem Beginn der christlichen Geschichte werden beide Entwicklungsreihen, die weltliche und die geistliche, rückwärts sowohl wie nach vorne, parallel nebeneinander gelegt.

Jedoch, bei Orosius ist der Parallelismus nur erst als Prinzip der Geschichtschreibung, aber noch nicht als deren Form verwirklicht. Als solche finden wir ihn in der berühmtesten Bibelgeschichte des Mittelalters, in der *Historia scolastica* des Petrus Comestor (Mitte des 12. Jahrhunderts). Ereignisse der Profangeschichte werden hier, teils der chronologischen Orientierung, teils der spiritualen Erklärung zuliebe in den Verlauf der biblischen Geschichte eingeschaltet und stehen bald als Marksteine bald als Analoga daneben. Auch dieses Werk, das für viele andere vorbildlich geworden ist, dürfte unser Dichter gekannt haben.

[1] Vgl. P. Toynbee, Dantes obligations to the Ormista in den Dante studies and researches, S. 120 ff. und besonders 132 ff. Unzugänglich blieb mir die Schrift von L. Mastrostefano, Orosio e Dante, Neapel 1908.

In den bildenden Künsten des Abendlandes ist die Nebeneinanderstellung heidnischer und biblischer Gestalten verhältnismäßig spät und in der Hauptsache erst nach der göttlichen Komödie üblich geworden. Höchstens in der Buchillustration, auf den Pavimenten italienischer Kirchen, an Kapitälen und dgl. konnte unser Dichter sie bemerken.[1] Ob ihm derartige Bildwerke als Muster für seine „Gegenüberstellung der Allegorien und Personifikationen der Tugenden und Laster und der diese illustrierenden Paralleltypen aus Heidentum und Judentum[2]" wirklich vorgeschwebt haben oder nicht, kann mit Sicherheit nicht entschieden werden.

Nachdem der Grundsatz der Juxtaposition einmal aufgestellt und geschichtsphilosophisch gerechtfertigt war, nachdem er in der Literatur und teilweise schon in der Kunst des christlichen Morgenlandes und Abendlandes geübt wurde, nachdem er sich besonders für enzyklopädische Werke als brauchbar erwiesen hatte, kann man ihn in einem umfassenden Lehrgedicht wie die „Komödie" nur selbstverständlich finden.[3]

Wird dieser Parallelismus gedankenlos, so entartet er zum Synkretismus. Als solcher war er am stärksten in der byzantinischen Kunst und, wie wir an zahlreichen Beispielen gesehen haben, in Italien ver-

[1] Auf vereinzelte Fälle hat Kraus, Dante, S. 543 ff., aufmerksam gemacht. Vgl. auch Hans von der Gabelentz, a. a. O., S. 254 ff.

[2] Kraus, a. a. O.

[3] Etwa gleichzeitig mit der Komödie entstand in der byzantinischen Literatur ein großes allegorisches Lehrgedicht (Μελιτηνιώτης), wo sich im tollsten Durcheinander die griechischen Heroen und die olympischen Götter neben den Helden des alten Bundes finden. Vgl. Karl Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Litteratur, 2. Aufl., München 1897, S. 782 ff.

breitet. Denn, ähnlich wie in Byzanz, so fehlte zunächst auch in Italien zwischen der geistlichen und der weltlichen Kultur diejenige Spannung, welche zu lösen die Allegorie berufen war. Allegorische Dichtung und allegorische Denkungsart, in Frankreich und Deutschland längst verbreitet, nahmen in Italien etwa erst im 13. Jahrhundert einen größeren Aufschwung. Das Gedicht des Alanus und der Rosenroman wurden nachgeahmt.

Aber etwa um dieselbe Zeit hat die Allegorie ihre kunstgeschichtliche Aufgabe vollbracht. Die weltliche Kunst der Laien, der Vaganten, der Spielleute, der Ritter und schließlich auch der Grammatiker und Humanisten ist zu selbständiger Geltung erstarkt. Die antike Formenschönheit beginnt sich des allegorischen Schutzmantels zu entledigen. Die Allegorie wird nach und nach entbehrlich. Sie hört auf, eine zweckmäßige und darum notwendige Denkform zu sein. Es beginnt die Zeit ihres Unterganges.

Einesteils zerfällt sie nun wieder in völlige Formlosigkeit wie bei Brunetto Lattini oder bei Francesco da Barberino, andererseits sinkt sie zu einer müßigen Spielerei herab und verliert sich in zierliche Schnörkel wie bei den französischen rhétoriqueurs des 15. Jahrhunderts; — oder aber sie wird mit der apokalyptischen und symbolischen Kunst zusammen in eine ganz neue und eigenartige Form, d. h. in die göttliche Komödie eingeschmolzen.

Die zwei unvollkommenen visionären Stilarten des Mittelalters: die religiöse, symbolische und mystische der Apokalypse und die weltliche, moralisierende und intellektualistische der Allegorie überwunden und vereint zu haben, das ist in der Weltgeschichte der Kunst die Bedeutung der

„Komödie". Ihren internationalen Kunstwert verdankt sie diesem großen Doppelsieg.

d) Mystischer und italienischer Humanismus.

Wie kommt es aber, daß das internationale Kunstproblem nicht in der mittellateinischen, sondern in einer nationalen Dichtung und gerade in der italienischen gelöst wird?

An apokalyptischer und allegorischer Poesie hat es außerhalb Italiens doch gewiß nicht gefehlt. Auch jene duldsame, evangelische Liebe zum Altertum, jene weitherzige und mystische Moralisierung der Antike war doch wohl in Deutschland oder Frankreich gerade so gut oder noch besser zu Hause als in Italien. Und hat nicht selbst bei Dante noch der mystische Humanismus die internationale Sprache lateinischer Prosa geredet, nämlich in dem zweiten Buche des „De Monarchia"? Ja, sind nicht gerade im Norden die Voraussetzungen der allegorischen und apokalyptischen Stilarten viel tiefer und länger begründet als in Italien?

Gewiß! Jedoch eine machtvolle, durch und durch volkstümliche Bewegung hat, zwar später, aber desto lebendiger, das italienische Gemüt erfaßt. Es ist der Frühlingswind, der zwar vom Norden herabweht, aber erst unter dem klassischen Himmel Italiens sich erwärmt. Erst hier und nur hier erwachen die ausgetrockneten Keime der Antike zu saftigen Blüten. Alles will in dem Italien des 13. Jahrhunderts sich erneuen. Die Gesellschaftsordnung wird demokratisch, die Frömmigkeit wird kindlich, die Kirche schwärmerisch, das Dogma philosophisch, die Wissenschaft humanistisch; ja sogar der alte biblische Stil der Prophetie und Offenbarung kann dieser ersten Renaissance sich nicht entziehen. In den Schriften der Joachiten und Franziskaner erlebt die Apokalyptik eine unerhörte, höchst merk-

würdige Wandlung. Mit heidnischen, mit keltischen und insbesondere mit römischen Motiven, mit trojanischen und griechischen Erinnerungen verbindet sich die jüdisch-christliche Stilart der neuen Propheten und Seher. Merlin und die Sibylle werden zu geistlichen Autoritäten; die sagenhafte sowohl wie die pragmatische Geschichte des Altertums erscheint in christlicher Umhüllung; Gegenwart und Zukunft werden in eine halb biblische, halb klassische Terminologie und Phraseologie versteckt. Es bildet sich eine unbeschreiblich zwitterhafte, aber für die Gemüter des damaligen Italiens gewiß höchst suggestive Diktion. Man höre wie in dem Kauderwelsch der joachitischen Prophetien z. B. der trojanische Krieg sich ausnimmt:

„Sudoris opus aggredimini, o Danay, sollicitudinis et cruoris, donec X pedes premensurati discurrant, Ylion depereat, Laumedontidis proienies evanescat, preda redeat ad Atridem. Precedet siquidem sanguinis effusio inestimabilis Danaumque exanimatio, Frigiorum audacia, donec dolor impudicus Pellidem urgeat, duos leones Laumedontides fortissimos virtute prosternat; fietque Frigiis animorum debilitatio, donec virginalis concupiscencia Eacidem afficiat et enervet."

Von Kaiser Friedrich dem II. heißt es in derselben Prophetie:

„Et veniet aquila habens caput unum et pedes LX, cuius color sicut pardi, pectus sicut vulpis et cauda sicut leonis, et dicet: „pax", ut pacifice capiat. Mamillis sponsae agni lactabitur, usque dum accrescat ei caput maius in Eneaden terciumque minus, eruntque sibilantia a Germanicis usque Tyrum" usw.[1]

---

[1] Vgl. O. Holder-Egger, Italienische Prophetien des 13. Jahrhunderts, I, S. 156 und 165 f. im Neuen Archiv der Gesellsch. für ältere deutsche Geschichtskunde, Bd. XV, Hannover 1889.

Daß derartige joachitisch-franziskanische Prophetien von Dante gelesen wurden und in der Veltro- und Dux-Prophetie der „Komödie“ mehr oder weniger treffend nachgebildet sind, kann kaum noch bezweifelt werden.[1]

Auch der Stil, in dem die Geschichte des römischen Kaisertums im sechsten Gesang des Paradieses gegeben wird, vereinigt in ähnlicher Weise mit der Feierlichkeit der Prophetie das Pathos der klassischen Epopöe. Die Sprache der Nachahmer des Joachim von Fiore ist hier zu einem rednerischen Kunststück durchgearbeitet und ist im Munde des Kaisers Justinian zu einer pathetisch-mystischen, episch-prophetischen, biblisch-klassischen Tirade geworden.

Auf daß du siehst, wie falsch das Recht, womit
Das sakrosankte Kaiserzeichen man
In der Parteien Streitigkeit benützt,
Sieh nun, wie hoch die Macht, die es erhob:
Verehrungswürdig von der Stunde an
Da Pallas starb und ihm[2] die Herrschaft ließ[3].
Du weißt, daß es sodann in Alba thronte
Dreihundert Jahr und mehr, bis um des Zeichens
Besitz die Dreie mit den Dreien rangen[4].
Was seit dem Wehe der Sabinerinnen

[1] Vgl. Franz Kampers, Die deutsche Kaiseridee in Prophetie und Sage, München 1896, S. 113 ff. und 213 und besonders dessen Aufsatz: Dantes Zukunftskaiser, der im histor. Jahrb. erscheinen wird. Ob nun aber außer der Form auch der Inhalt der danteschen Prophetien durch den der joachitisch-franziskanischen bestimmt wurde und demgemäß erraten werden kann, wage ich nicht zu entscheiden. Ich kann jedem Versuch, den Veltro oder Dux auf eine bestimmte Person zu beziehen, sei es Heinrich VII, Cangrande oder sonst Jemand, nur mit Zweifeln begegnen.

[2] Dem kaiserlichen Adlerzeichen.

[3] Anspielung auf die Kämpfe des Äneas in Latium.

[4] Horatier und Curiatier.

Bis zu Lucreziens Schmerz es wirkte, weißt du.
In sieben Königen die Nachbarn schlug es.
Und was es wirkte, von den edeln Römern
Getragen gegen Brennus, gegen Pyrrhus
Und gegen viele Fürsten noch, du weißt es.
Daher Torquat und Quintius, genannt der Krause[1],
Und Dezier und Fabier den Ruhm
Errangen, den ich ihnen gern bewahre.
Es schlug den Stolz der Araber zu Boden,
Die unter Hannibal den Fels der Alpen
Dort, Po, wo du herabsteigst, überschritten.
Jünglinge triumphierten mit dem Zeichen:
Scipio, Pompejus; und der Hügel, wo
Du deine Heimat hast, bekam's zu fühlen.[2]
Und wie die Stunde nahte, da der Himmel
Den Frieden brachte über alle Welt,
Ergriff, so wollt es Rom, Cäsar das Zeichen.
Und was vom Varus bis zum Rhein es wirkte,
Isara sah's und Era sah's und Senna
Und jedes Seitental des Rhodanus.
Wie es sodann sich von Ravenna her
Den Rubicon herüberschwang, das war
Ein Flug, dem weder Zung noch Feder folgen.
Und gegen Spanien trieb es seine Heere
Und nach Dyrrhachium; Pharsalos schlug es,
Daß gar der warme Nil davon erbebt'[3].
Antandrus und Simoïs sah es wieder
Und Hektors Grab, wovon es ausgegangen[4].
Zu Ptolomäus Schaden wandt' es sich
Und blitzte nieder auf den König Juba.

---

[1] Cincinnatus.

[2] Nach der Legende soll Fiesole bei Florenz von Julius Cäsar belagert worden sein.

[3] Anspielung auf den Schmerz über die Niederlage des Pompejus.

[4] Als es nämlich, von Äneas getragen, von Troja nach Italien gezogen war.

Nach eurem Westen kehrt' es dann zurück,
Wo kriegrisch des Pompejus Hörner klangen. —
Doch alles was das Zeichen, das ich lobe,
Auf Erden wo es überall gebeut
Dereinst vollbracht und noch vollbringen sollte,
Erscheint gering und klein —
Sobald man auf des dritten Kaisers[1] Hände
Mit klarem Aug und reiner Liebe schaut:
Dieweil lebendige Gerechtigkeit,
Die mich entflammet, ihm den Ruhm verlieh,
Als Werkzeug ihre Rache zu vollenden.[2]
Nun staune, was ich dir entgegenhalte:
Mit Titus eilt das Zeichen drauf, zu rächen
Die erste Rache für die alte Sünde.[3] —
Und als der Langobarden Zahn sich in
Die heil'ge Kirche schlug, da schirmt' sie Karl
Der Große siegreich unter Adlersfittich.

Eine so mystisch-humanistische und romantisch-klassische Verherrlichung des römischen Kaisertums ist zu Anfang des 14. Jahrhunderts nirgends denkbar als in Italien. In Deutschland und Frankreich war der volkssprachliche Dichter den antiken Stoffen gegenüber entweder noch auf die Allegorie angewiesen, oder er mußte, wie z. B. Benoît de Sainte More getan hatte, die klassischen Helden rittermäßig verkleiden und romanhaft zustutzen; kurz, er mußte das Altertum entweder lehrhaft, trocken und abstrakt, oder aber unterhaltend, höfisch und frivol behandeln.

Freilich, auch in Italien und selbst bei Dante fehlt es so wenig wie an den Spuren der allegorischen an denen der romanhaften und romantischen Auffassung

[1] Tiberius.

[2] Kreuzigung Christi.

[3] Die erste Rache der Erbsünde, Christi Kreuzigung, wird durch die zweite Rache, Jerusalems Zerstörung, gerächt. Vgl. Bd. I, S. 339 f.

der Antike. Die sogenannten *Conti di antichi Cavalieri*, die *Fatti di Cesare*, die *Historia Troiana*, das *Fiore di Filosofi* und dergleichen sind durch und durch unhistorische Unterhaltungsliteratur; aber sie sind nach französischen Vorlagen und nicht nach italienischer Denkart gearbeitet. Sie sind importiert.

Reste solcher Romane und Legenden finden sich da und dort sogar in der „Komödie“. Unter den Wollüstigen des Inferno haben wir die

donne antiche e i cavalieri.

Achilles und Paris stehen neben Tristan; Dido und Cleopatra neben Francesca da Rimini. Die Dichter und Weltweisen des Altertums wohnen in einer mittelalterlichen Burg, die von sieben symbolischen Mauern, von den sieben freien Künsten, umschlossen wird. Kurz, der gotische Anachronismus ist zur Genüge vertreten.

Daß in Dantes Geschichtsphilosophie und Ethik der eigene Wert der antiken Kultur nur teilweise und unvollkommen erkannt ist, haben wir längst gesehen. Jetzt aber sollen wir sehen, wie die eigene Physiognomie der Antike in der „Komödie“ künstlerisch gefühlt, erfaßt und wiedergegeben wird!

Wer die Schilderung des Elysiums liest, der wird unwillkürlich an die abgeklärtesten Bilder der Hochrenaissance, an Raphaels Parnaß und an die „Schule von Athen“ erinnert.

Wir kamen auf ein grünes, frisches Land:
Und Menschen blickten würdevoll und ruhig,
Verehrenswerte Hoheit auf den Zügen.
Sie sprachen wenig. Sanft war ihre Stimme.
Wir aber zogen uns zurück zur Seite
Nach einer hellen offnen Höhe zu,
Von wo wir sie nun alle sehen konnten.
Und wie ich auf der grünen Matte stand,
Da durft' ich die erhabnen Geister schauen,

Und heute noch entzückt der Anblick mich. . .

— — — — — — — — — — —

Den Meister sah ich aller Wissenden[1]
Im Kreis der Philosophenschüler sitzen.
Ihn ehren Alle, ihn bewundern Alle.
Und Platon sah ich da und Sokrates,
Die ihm am nächsten vor den Andern stehen.[2] —

Das Schicksal des Ulixes ist zwar mittelalterlich und legendenhaft ausgesponnen, aber man lausche der flammenden Rede dieses Abenteurers, der Haus und Familie vergißt und zum „tollen Flug“ seine Mannschaft hinausreißt auf den unerforschten Ozean!

O Brüder, sprach ich, die durch hunderttausend
Gefahren nach dem Westen seid gelangt,
Entziehet nicht dem kurzen Lebensabend,
Der uns noch bleibt, die sinnliche Erfahrung
Der unbewohnten Welt, dort nach der Sonne!
Bedenkt, wes hohen Samens Kind Ihr seid
Und nicht gemacht, um wie das Vieh zu leben!
Erkenntnis suchet auf und Tüchtigkeit![3]

Wie Viele haben nicht bei dieser Stelle an Christoph Columbus gedacht! —

Wie hätte in dem „trüben Tag“, der uns im hochmoralischen, christlich-germanischen Norden umfängt, eine so klare, edle, freie und weltfrische Sprache überhaupt einmal laut werden sollen? Wir mögen uns wenden wie wir wollen, uns ist die Antike angelernt und eingetrichtert. Da wir aber brave Schüler sind, so gelingt uns auch für das papiermäßig Überlieferte zuweilen eine erkleckliche Begeisterung und ein sattsamer Schwung. Den Italienern sind solche Anstrengungen und Anläufe erspart. Sie haben das ganze Altertum im Vaterland

---

[1] Aristoteles. — [2] Inf. IV, 112 ff.
[3] Inf. XXVI, 112 ff.

und im Blut ihres Herzens; sie brauchen es weder allegorisch, noch symbolisch, noch romantisch, weder wissenschaftlich, noch sittlich, noch künstlerisch zu erobern, noch zu retten. Sie bekommen es warm und süß mit der Muttermilch in den Leib.

Daher ihnen denn sogar in ihrem frommsten und christlichsten und mittelalterlichsten Jahrhundert, welches das 13. ist, alles und selbst die Prophetie und Apokalypse zu altrömischer Redekunst wird und einen klassischen Schimmer erhält.

Darum eben konnte der christliche und jenseitige Gedankengehalt in klaren, sinnenhellen, weltlichen und menschlichen Formen nur dort veranschaulicht werden, wo solche Formen seit langen Jahrhunderten schon heimisch waren. Darum eben konnte das internationale Kunstproblem der göttlichen Komödie nur in Italien gedeihen.

---

11. Rückblick.

Wir sind am Schuß unserer Betrachtung. Die internationale Kunstentwicklung ist mit der italienischen zusammengetroffen.

Die weltlich-kirchliche, katholische Kultur hat zwei visionäre Stilarten in der Dichtung zubereitet: nämlich die apokalyptische, mystische, symbolische einerseits und die weltliche, philologische, allegorische andererseits. Durch die große demokratische Bewegung des 12. und 13. Jahrhunderts, die man als Vorrenaissance oder Vorreformation oder Franziskanismus oder mystischen Humanismus — je nach dem Punkte, auf den man zielt — bezeichnen kann, ist die Forderung auf innigste Verschmelzung der beiden Stilarten gestellt worden. Diese Forderung wird in Italien sofort, aber auf die unvollkommenste und stilwidrigste Weise erfüllt: nämlich durch den tollsten

Synkretismus und das impotenteste Durcheinander der überkommenen Formen. — Für das schöpferische Genie wird solche Unordnung willkommene Freiheit und Gelegenheit zu einem großen, ungehinderten Wurf. Das starre, formalistische und nüchterne Regelwesen der italienischen Grammatiker und Rhetoren des 9., 10. und 11. Jahrhunderts wird flüssig, der Widerstand wird überwunden, der Boden gelockert. Die Bahn für Dante ist frei, aber noch nicht vorgezeichnet.

An einem einzigen kleinen Punkte nur hat der erste Überwinder der italienischen Stilmischung, Guido Guinizelli, eine kurze Richtlinie gezogen. Die ausgebildete Technik der provenzalischen Trobadors hatte es ihm ermöglicht, das überweltlich-weltliche Kunstproblem der «Komödie» wenigstens auf dem engen Gebiete des Minnesangs zu lösen und für einen neuen, weltlich-religiösen Frauendienst auch einen «neuen Stil» zu finden.

Aus einem solchen Minnesang im «neuen Stile» ist Dantes *Vita nuova*, und aus dieser ist die «Komödie» herausgewachsen. Die Beatrice des *Stil nuovo* ist die lyrische Urzelle der «Komödie». Was im *Stil nuovo* für die Frauenminne, das ist in der «Komödie» für die weltumspannende Gottesminne geleistet: der sachgemäße, vollendete, dichterische Ausdruck, die erdgeborene Form für himmelstrebenden Geist.

12. Dante als Künstler.

a) Der Minnesinger in Florenz.

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.

Der angeborene italienische Formensinn bedarf, um Kunstwerk zu werden, der Erziehung. Ja, je reicher und vielfältiger der Inhalt eines Künstlergeistes, desto länger, mühevoller und verschlungener sein Weg zu der einstimmigen Form.

Gerade im Mittelpunkt der italienischen Stilmischung ist Dante geboren und aufgewachsen. Florenz war damals, ähnlich wie das heutige Deutschland, die „Heimat aller Farbentöpfe". Nachahmungen und Übersetzungen aus aller Herren Länder wimmelten durcheinander. Bei dem allgemeinen Bildungshunger und doppelten Drang nach Popularisierung der Wissenschaft und Vertiefung der Dichtung vermengten sich Prosa, Poesie und alle Literaturgattungen.

Ein rasch entwickelter wirtschaftlicher Wohlstand verführte sogar die solidesten Bürgerfamilien zum Luxus. Reiche Kirchen- und Profanbauten waren teils seit kurzem vollendet, teils in der Ausführung begriffen: S. Annunziata, S. Croce, S. Marco, S. Maria Novella, S. Trinita und die Kathedrale S. Maria del Fiore, das Spital der Innocenti, der Misericordia und der S. Maria Nuova, der Palazzo del Podestà oder Bargello und der Palazzo della Signoria. Zu der einzigen Brücke, die Florenz aus ältester Zeit besaß (Ponte Vecchio), kamen innerhalb der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht weniger als drei neue. Wie etwa zwanzig Jahre nach des Dichters Tod die blühende Stadt sich ausgestaltet hatte, erzählt uns der Chronist Giovanni Villani[1]: «Wohl angelegt war ihr

[1] XI, 94.

Inneres und mit vielen schönen Häusern besetzt. Und unaufhörlich baute man in jener Zeit und bemühte sich, alles bequemer und reicher zu machen und treffliche Beispiele jeglichen Fortschrittes zur Schau zu bringen. Kathedralen und Ordenskirchen aller Art und prächtige Klöster! Und dabei gab es im Volk sowohl wie unter den Magnaten kaum einen Bürger, der nicht gebaut hätte oder draußen im Weichbild der Stadt eine große und reiche Besitzung mit prächtigem Wohnhaus und schönen Bauwerken noch sehr viel besser als innerhalb der Mauern sich anlegte. Jeder ließ sich verführen, und bei den unmäßigen Ausgaben mußte man die Leute für verrückt halten. Aber es war so herrlich anzusehen, daß die Fremden, die Florenz nicht kannten, wenn sie in die Gegend kamen und die reichen Gebäude und schönen Paläste draußen im Umkreis von drei Meilen erblickten, glaubten, daß all das ähnlich wie in Rom zu der Stadt selbst gehöre: ganz abgesehen von den reichen Palästen, Türmen, Hofräumen und ummauerten Gärten, die noch weiter draußen lagen und in anderen Gegenden sehr wohl als Schlösser gelten könnten. Kurz, man schätzte, daß es etwa in der Entfernung von sechs Meilen um die Stadt herum so viele und reiche herrschaftliche Wohnungen gab, daß es mehr als das Doppelte der eigentlichen Stadt betrug.»[1]

Dante aber, der schwärmerische Jüngling, ganz nach innen gekehrt, hat für all diese Pracht nur ein zerstreutes Auge. Langsam und widerstrebend füllt seine Einbildungskraft sich mit den nächstliegenden Bildern der

[1] Wer von dem Florenz des vorgerückten 14. Jahrhunderts ein lebendiges zeitgenössisches Straßenbild haben möchte, der lese das reizende Capitolo des Antonio Pucci: Le proprietà di Mercato Vecchio, neu herausg. von G. Volpi, Rime di Trecentisti minori, Florenz 1907, S. 89 ff.

gegenständlichen Wirklichkeit. Das Erste und zunächst das Einzige, was in der Gegenwart ihn fesselt, ist der Anblick schöner Frauen. Doch auch diese schaut er durch das romantisch gefärbte Glas der modischen Minnedichtung. Sein verlorenes Jugendgedicht über die sechzig lieblichsten Damen von Florenz muß etwas recht Trobadormäßiges gewesen sein.

Wer sich auf das Gebiet des dichterischen Frauendienstes begab, der hatte bald Genossen, Neider, Rivalen und Freunde; denn es war eine gesellige Kunst. So hat auch Dante in Gemeinschaft mit gleichgesinnten «Busenfreunden» seine Liebesnot und seine Huldigung gesungen. Ja, er hat sich gleich als einer der Exaltiertesten und Allermodernsten mit einem Traumgesicht in Sonettenform eingeführt. Amor, der Liebesgott (damals noch eine poetische Neuigkeit), hält die schlafende Beatrice im Arm, weckt sie auf, gibt ihr das brennende Herz des Dichters zu essen und verschwindet ... Mögen mitfühlende Seelen das Geheimnis deuten!

So sucht der 18jährige Jüngling (1283) die schrullenhaften Einfälle der Trobadors zu überbieten. Minnesingerliche Reminiszenzen im Kopf und wunderlich gärende Triebe im Blut machen einen Wirrwarr von Nebelgestalten. Halluzinationen werden zu seelischen Ereignissen aufgebauscht und, je sonderlicher und zufälliger, desto wichtiger und interessanter befunden, desto eiliger veröffentlicht. Für junge Künstler, die in das Eigenartige und Außergewöhnliche ihrer Gefühlswelt verliebt sind, ohne es aber selbst noch erkannt zu haben, ist das Traumgesicht von jeher eine der bequemsten Formen gewesen. Es verpflichtet zu Nichts und gestattet Alles. Wer anstatt mit rednerischen und klassischen Stilübungen, mit romantischen Schöpfungen seine dichterische Laufbahn beginnt, dem hat noch immer das Traumgesicht geholfen. So ist auch Dantes Jugenddichtung, besonders

seine *Vita nuova*, noch voll von Träumen und allerhand Erscheinungen.

Den nüchternen Nachahmern des provenzalischen Huldigungsliedes und der bürgerlichen guittonianischen Lehrdichtung, denen der Minnesang nur ein kunstgerechtes Spiel war, mußten die Einfälle des liebenden Jünglings recht sonderbar und krankhaft erscheinen.

> Bist du gesund und fest in deinem Geist,
> So wasche dir gehörig deine Hoden,
> Auf daß die Dünste dir sich niederschlagen,
> Die dich zu solchem Fabulieren treiben.
> Doch bist von schwerer Krankheit du befallen,
> So wisse denn: Ich glaub', du hast gefiebert.

Das war die höhnische und nicht ganz unverdiente Antwort, mit der Dante da Maiano, damals ein angesehener Reimschmied, den großen Namensvetter bei seinem ersten Dichtertraum bedachte[1].

Ein anderer florentiner Minnesinger aber, jünger und weniger nüchtern als der von Maiano, und mit einem starken Hang zum Außerordentlichen begabt, Guido Cavalcanti, hat gerade auf dieses erste Traumgedicht hin unsern Dante in sein Herz geschlossen.

α) Guido Cavalcanti.

Die Freundschaft mit Cavalcanti ist für Dantes Entwicklung entscheidend geworden. Guido mochte damals

[1] Le Rime di Dante da Maiano, ristampate ed illustrate da Giov. Bertacchi, Bergamo 1896. Der große Dante hat dem kleinen diesen Spott nicht nachgetragen, wie wir aus einem späteren Sonettenwechsel zwischen den beiden ersehen. Ja, der von Maiano hat schließlich selbst ein Traumsonett veröffentlicht, worauf ihm nun von andern Kollegen in Apoll, besonders von Guido Orlandi, eine hinlänglich grobe Antwort zuteil ward. cf. Santorre Debenedetti im Giorn. Stor. d. lett. ital. Bd. L, 1907, S. 281 ff.

(1283) 25 Jahre, also etwa 8 mehr als unser Dichter zählen. Adelstolz und ritterlich, aus einer der vornehmsten Familien gebürtig, Schwiegersohn des Farinata degli Uberti, Verächter der Demokraten, feudaler, d. h. weißer Guelfe und grimmigster Feind der Donati, hatte er es verschmäht, sich in eine der bürgerlichen Zünfte einzuschreiben. Eigensinnig, störrisch, händelsüchtig und schlagfertig mit der Faust wie mit der Zunge, war er ein gefährlicher Störenfried des öffentlichen Lebens und mußte schließlich von seinen eigenen Parteigenossen, ja sogar von seinem Freunde Dante, der zur Zeit im Priorate saß, in die Verbannung geschickt werden (24. Juni 1300). Wie als Politiker so verschmähte Cavalcanti auch als Denker und Künstler das niedere Volk, dessen Mundart, dessen Aberglaube und Religion. Ein so selbstbewußter, emanzipierter, gewandter und gewalttätiger Mensch mußte schon frühe seinen Mitbürgern auffallen. Der Chronist Villani (VIII, 42) schildert ihn „als Philosophen und als tüchtig in vielen Stücken, nur daß er gar zu empfindsam und gar zu störrisch war“. Dino Compagni, der andere Chronist, verherrlicht in einem Sonett die vielseitigen körperlichen und geistigen Anlagen, den Scharfsinn und die Gelahrtheit des Mannes, und die Novellisten Boccaccio und Sacchetti erzählen charakteristische Anekdoten über ihn.[1]

Er stand im Geruch eines Ketzers und muß wohl mehr oder weniger stark zum Averroismus geneigt haben. Wenn ihn Dante als einen Verächter seines Virgilio bezeichnet[2], so dürfen wir darin, nach dem Zusammenhang der vielumstrittenen Stelle und nach dem was wir sonst über Cavalcanti wissen, vielleicht eine Anspielung auf jene philosophische Selbstüberhebung und Selbst-

---

[1] Decameron VI, 9 und Le novelle di Fr. Sacchetti, 68.

[2] Inferno X, 61 ff.

herrlichkeit erblicken, wie sie den averroistischen Intellektualisten eigen war.

Wie dem auch sei, jedenfalls mußte die philosophische Vertiefung und Erhöhung des ritterlichen Frauendienstes, die Schöpfung Guinizellis, einem Menschen wie Cavalcanti, der Ritter und Denker zugleich war, gar trefflich zu Sinne gehen. Durch ihn vor allem, so scheint es, ist der *dolce stil nuovo* von Bologna nach Florenz verpflanzt und weitergebildet worden.

Und beide Extreme des neuen Stiles verstand er zu fassen: die mystische Zartheit so gut wie den wissenschaftlichen Tiefsinn. Denn unter seinem hoffärtigen und abweisenden Gebaren verbarg er ein weiches und liebesuchendes Herz. Unbefriedigt schmachtet das Gemüt bei seinen wissenschaftlichen Spekulationen; es ist stärker als sein Wille. Die Hemmung, die er ihm antut, legt Schwermut und Todessehnsucht in seine Wünsche, Widerstreit und Qual in seine Sinnlichkeit. Aber seine Sinnlichkeit ist nicht lüstern, seine Sehnsucht nicht süßlich, sein Schmerz nicht selbstgefällig, seine Spekulation nicht geistreichelnd, sein Gedanke nicht spielerisch, sein Selbstbewußtsein nicht eitel. Daher die Unausgeglichenheit seines Wesens, die der alte Villani so treffend als Zartheit und Starrsinn bezeichnet, sich ursprünglich und oft sogar kunstlos, unvermittelt und nackt in seinen Liedern darstellt und als roher Mischmasch erscheint. Reflexion und Gefühl stehen hart nebeneinander und durchdringen sich nicht.

> Muß ich aus Tod mir Leben ziehen,
> Aus Schwermut meine Freude,
> Wie kann bei solchem Kummer
> Der Liebesgeist zu lieben noch mich locken?
>
> — — — — — — — — — —
>
> Die Liebe, die aus Ähnlichkeit entsteht,
> Legt sich hinein ins Herze,

Und aus dem Wunsche bildet sie Gestalt.
Doch gleich verkehrt sie ihren Wert in Laster:
Daß nie zu lieben wagt,
Wer fühlt, wie schlecht sie unsrem Dienste lohnet.
Was spricht sie also mir von Liebe noch?[1]

So redet bittere Enttäuschung, nachdem sie tiefe Einsicht geworden ist und schon aufgehört hat, Gefühl und Lyrik zu sein. Die inneren Widersprüche sind klar erfaßt und ausgesprochen, dichterisch jedoch nicht wahr oder noch nicht lebendig. Den Zwiespalt seines Herzens zu singen war erst dem Petrarca, aber nicht dem Cavalcanti gegeben. Ihm bleibt nichts, als sich entweder ganz in liebende Huldigung zu ergießen, oder in spröde Abstraktheit zu verkapseln, als in der Liebe aufzugehen, oder das Wesen der Liebe zu zergliedern. Diese Unfähigkeit, den Riß in seiner Brust mit Dichterworten zu füllen, macht ihn zu dem unfertigen und tragischen Poeten des *stil nuovo.*

In der Vorahnung seines frühen Todes († 1300) schickt er aus der Verbannung das letzte Lied, einen schönen und zarten Gesang an die Geliebte. Wie eine groß und edel angelegte, aber gebrochene Säule steht er am Weg, den Dante zur Vollendung ging. Manchmal scheint es, als wäre er nur einen Schritt noch vom Ziele.

Wer ist die Frau und Jeder schaut nach ihr?
Von ihrem Licht erzittert rings die Luft,
Und Amor kommt mit ihr, und sprechen kann
Kein Mensch vor ihr, und Jeder seufzt nach ihr?

Wenn sie die Augen wendet, welch ein Bild!
Amor mag's künden, ich vermag es nicht.
Wie aller Demut Herrin sieht sie aus.
„Verdruß" heißt jede Andere daneben.

---

[1] Quando di morte mi conven trar vita, in G. Cavalcanti, le Rime. ed. E. Rivalta, Bologna 1902, S. 163 f.

Und ihre Anmut kann man nicht erzählen.
Es neigt sich jeder edle Wert vor ihr,
Es weist die Schönheit sie als ihre Göttin.

So hoch war nie bis jetzt noch unser Geist,
Und solche Tugend wohnet nicht in uns,
Daß wir die rechte Kenntnis von ihr hätten.[1]

Wieviel hat Dante hier gelernt, und wie hat er, nur mit leichten Änderungen, das Bild seiner Beatrice noch inniger, noch beweglicher und liebreizender gestaltet; und hat doch den hohen Glanz, der über dem Lied seines Meisters liegt, nicht getrübt!

So sittsam, edel und so keusch erscheinet
Die Herrin mein, wenn sie den Gruß euch beut,
Daß zitternd Jedem sich die Zunge lähmt
Und daß kein Auge wagt, emporzublicken.

Sie geht vorbei und höret rings ihr Lob,
In ihre milde Demut eingehüllt,
Und gleichet einem Wesen, das herab,
Ein Wunder, kam vom Himmel auf die Erde.

Und wer sie schaut, dem zeigt sie so gefällig sich
Und senkt durchs Aug ins Herz ihm eine Wonne,
Die Keiner wissen kann, der's nicht erfuhr.

Von ihren Lippen scheint sich's zu bewegen:
Ein Geist so hold und voll der Liebe;
Der geht zur Seele hin und sagt ihr: Seufze![2]

---

[1] Cavalcanti Son. Chi è questa che ven ch'ogn 'om la mira.

[2] Son. XV in Dantes Vita nuova. Beide Sonette aber, das des Cavalcanti sowohl wie dasjenige Dantes, gehen zurück auf ähnliche Verherrlichungen der Geliebten bei Guido Guinizelli, vorzüglich auf das Sonett:

Voglio del' ver la mia donna laudare
et assembrargli la rosa e lo geglio,

und auf die Kanzone VII, Strophe 4 in Casinis Rime dei poeti bolognesi.

Fast überall, wo man in der Liebesdichtung bei Cavalcanti und bei Dante das Ähnliche zusammenhält, erweist sich die Auffassung des jüngeren Freundes als um ein kleines, unmerkliches Stückchen weniger spröde, weniger abstrakt, weniger verstiegen und gewaltsam: etwas wärmer, schmiegsamer, natürlicher und inniger.[1] — Freilich, eine Pastourelle so leicht und frisch wie Cavalcantis

In un boschetto trova' pasturella
più che la stella bella al mi' parere

hätte Dante niemals vermocht zu singen. So launige Seitensprünge sind ihm versagt. Cavalcanti bezahlt sie mit dem teuern Preise der inneren Einheit. Er faßt mit leichter Hand die Reize des sinnlichen Volksliedes, aber achtlos wirft er sie wieder weg: sie sind ihm für sein volles Gemüt zu arm und äußerlich. Er fühlt auch die hohe Poesie, die in der Spekulation des Philosophen steckt, aber er bringt sie nicht heraus; denn es fehlt ihm dem Abstrakten gegenüber die sinnliche Einfalt, es fehlt des Virgilio fromme Verständigkeit —

Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno.

So ist sein Stil bald behende, bilderreich und glänzend, bald schleppend, blaß und hart, bald schmeichlerisch und kosend, bald lehrhaft und scharfkantig. Den langen, ruhigen und vollen Wohllaut aber, den rhythmischen und akustischen Einklang, das was Leopardi *pastoso* nennt, vermißt man bei Cavalcanti. Es fehlt zumeist auch bei Dante. Erst Petrarca hat, unter Verzicht auf das philo-

[1] Man vergleiche z. B. Cavalcantis Ballata Poi che di doglia cor conven ch'i' porti, die im De vulgari eloq. II, 6 zitiert wird, mit Dantes Doppelsonett O voi che per la via d'Amor passate. Das Motiv ist dasselbe, aber Dante hat es beweglicher, freilich auch weniger feierlich gestaltet.

sophische Element, den *stil nuovo* in dieser vorzüglich musikalischen Richtung vollendet.

Im letzten Grunde aber sucht Cavalcanti dasselbe wie Dante, oder besser dieser dasselbe wie jener: eine Dichtung aus Liebe und Wissenschaft. Gemeinsames Streben verbindet Beide, so daß man ihre Freundschaft sich nicht ideal und schwärmerisch genug denken kann.

β) Dante und Cavalcanti.

Mit feierlichen und ermunternden Worten antwortete Guido auf das erste Traumgesicht des Anfängers: Das Höchste, Schönste und Edelste, was dem Menschen werden kann, die Liebe, schreibt er ihm, hast du verspürt. Glückauf![1]

Mit einem so verständnisvollen Führer zusammen, Guido, mit dir, fern von der Welt auf einem Zauberschiff in das blaue Meer hinauszufahren, mit unserem Freunde Lapo und mit unseren Herrinnen, dort in heiterem Einverständnis nur immer von der Liebe reden, das wäre mein Glück.[2] — Mit solchen schwärmerischen Wünschen schließt der junge Dante sich immer inniger an Cavalcanti.

Dieser aber antwortet mit melancholischen Zweifeln an der Gunst seiner Geliebten und an der Echtheit des Freundes Lapo.[3] Immer vertraulicher tauschen die Beiden nun in Sonetten voll geheimnisvoller Anspielungen ihre Träume und Liebesvisionen.

Aber es kommen die bösen Tage, da Dante, vermutlich nach Beatricens Tod, von der hohen in die niedere und gemeine Minne hinabsinkt, bei Schlemmern wie

---

[1] Sonett: Vedeste al mio parere ogni valore.

[2] Dantes Sonett: Guido, vorrei.

[3] Cavalcantis Sonett: S'io fossi quelli che d'amor fu degno und: Se vedi Amore, assai ti prego, Dante.

Forese Donati, bei rohen und frivolen Menschen Gesellschaft sucht und Kraft vergeudet. Und Cavalcanti schickt ihm das schmerzlichste und zarteste Sonett. Es ist das letzte und schönste Denkmal seiner Freundschaft.

> Ich komm zu dir wie oft, wie oft am Tage!
> Doch gar zu nieder denkend find ich dich.
> Dann tut mir's weh um deinen edlen Geist
> Und deine vielen Gaben, die dahin sind.
>
> Dir pflegte früher Mancher zu mißfallen
> Und hieltst dich fern von widerlichen Menschen
> Und sprachest über mich so herzlich gar,
> Daß ich mir deine Lieder all bewahrte.
>
> Jetzt, da du häßlich lebest, wag ich nicht
> Zu zeigen, daß mir dein Gesang gefällt.
> Ich komm, doch unsichtbar für dich, zu dir.
>
> Wenn du dies Liedchen hier recht oft betrachtest,
> So wird das widrig Wesen, das dich jagt,
> Von deiner kleingewordnen Seele weichen.[1]

Nach dem Verlust seiner Beatrice (1290) hat Dante mit der Philosophie sich getröstet. — Wenn es wahr ist, daß Cavalcanti ihn in den *stil nuovo* einführte, so dürfte er ihm auch bei seinem ersten Philosophieren zur Seite gestanden haben. Das Eine ging ja sowieso nicht ohne das Andere. Jedenfalls hat Cavalcantis berühmteste Kanzone, das Lehrgedicht über das Wesen der Liebe[2], wie auf alle Zeitgenossen, auch auf Dante einen bedeutenden Eindruck gemacht. Zweimal zitiert er es in seinem *De vulgari eloquentia*[3] als Beispiel der feierlichen oder „tra-

[1] Cavalcantis Son. I'vegno il giorno a te infinite volte. Nach einer ansprechenden Vermutung Appels (Mélanges Wahlund, Mâcon 1896, S. 325 ff.) wäre es der toten Beatrice in den Mund gelegt.

[2] Canz.: Donna mi prega. — [3] II, 12.

gischen", aus lauter Elfsilbler bestehenden Stilart. In der Tat, feierlich ist es, und mit seinen Binnenreimen und seinen 14zeiligen verschlungenen Strophen so kunstvoll und mit seinen verwickelten Begriffsbestimmungen so dunkel und schwierig, daß, trotzdem sich im Mittelalter und in der Renaissance nicht weniger als acht Kommentatoren und neuerdings eine Reihe italienischer Gelehrten um den Sinn bemüht haben, wir immer noch mit ratloser Bewunderung davorstehen. Es mag an einer prosaischen Übersetzung der Eingangsstrophe genug sein:

„Eine Dame bittet mich, deshalb will ich sagen von einem Akzidenz, das oft grausam ist und so stolz, daß es Liebe genannt wird; damit nun, wer sie leugnet, die Wahrheit darüber höre. Und für die vorliegende Frage verlange ich einen Kenner, denn ich glaube nicht, daß ein Mensch von niederer Sinnesart für solche Darlegung Verständnis mitbringt. Denn ohne den Nachweis der Naturphilosophie habe ich keine Lust darzutun, (1) wo Liebe ruht, (2) wer sie erzeugt, (3) was ihre Art und (4) ihre Macht, (5) ihr Wesen, sodann (6) all ihre Bewegungen und (7) das Gefallen, das ihr den Namen Liebe gibt, und (8) ob man sie den Augen sichtbar machen kann“..... In den folgenden vier Strophen werden sodann von diesen acht Punkten der Reihe nach je zwei behandelt. Zum Schluß aber ist der Dichter sehr zufrieden mit seiner Leistung und entläßt in einem Abgesang das schwerbeladene Lied: „Du magst, Kanzone, ohne Scheu umhergehn, wo's dir beliebt. Denn ich habe dich derart geschmückt, daß dein Vortrag gelobt werden wird von denen, die Verständnis haben. Bei den Andern zu weilen hast du keine Lust.“

Daß bei Dante diese Kanzone lang und oft geweilt habe, kann nicht bezweifelt werden. Die Verachtung der Unwissenden und in der Liebe Unerfahrenen, die strenge Gliederung des Gedankenganges, die poetische Verwertung

der philosophischen Begriffsterminologie, die schulgerechte, gedrungene, feierliche Abhandlung theoretischer Fragen über das Wesen seelischer Zustände oder Kräfte, all das finden wir wieder in einer Reihe Dantescher Kanzonen. Und wir finden es nicht mehr in dem gequälten, geflickten und gestoppelten Stil der Guittonianer, sondern in der strengen, bei aller Abstraktheit sicheren und festgefügten Sprache Cavalcantis. Es ist die Vorstufe und Vorübung zu der meisterhaften Abhandlung der schwierigsten wissenschaftlichen Probleme in der göttlichen Komödie.

Was nun aber doch wieder die lehrhaften Kanzonen Dantes bei all ihrem scholastischen Wesen von Cavalcantis Kunststück unterscheidet, das ist ein wesentlicher, höchst glücklicher Zug. Dante hält in der Fragestellung sowohl wie in der Behandlung sich weniger an die von Cavalcanti bevorzugte Naturphilosophie als an die Moralphilosophie. Damit hat er die beste Wendung gefunden, um Wärme und ethisches Pathos auch in die sprödesten Gegenstände noch mühelos hineinzutragen und den mechanisierenden Intellektualismus des Cavalcanti zu überwinden.

So begleitet die Freundschaft, der Rat und das Vorbild Cavalcantis ein gut Stück der Entwicklung unseres Dichters: von seinem ersten Sonett (1283) bis zu den philosophischen Kanzonen des „Convivio“, deren Abfassung sich über Cavalcantis Tod hinaus und über mehr als ein Jahrzehnt (ca. 1293—1308) erstrecken dürfte. Mitten in diese Zeit hinein fällt das Hauptwerk des jungen Dante: die *Vita nuova*. Sie ist dem Cavalcanti, dem ersten seiner Freunde, wie er ihn mehrfach nennt, gewidmet. „Dieser“, sagt er, „wollte, daß ich an ihn immer nur in der Vulgärsprache (und nicht auf lateinisch) schriebe.“[1]

[1] V. N. § 31.

Wir ersehen daraus, daß auch die Hochschätzung des Schriftitalienischen und damit die leitenden Gedanken des ersten Buches des *Convivio* und des *De vulgari eloquentia* auf Cavalcantis Anregung zurückgehen.

Cavalcantis Liederbuch, so weit es uns erhalten ist, besteht aus zwei Kanzonen, 13 Ballaten, und 38 Sonetten. Der Dichter verschmäht, im Gegensatz zu seinen Vorgängern, die zwitterhaften und verwickelten metrischen Formen wie Doppelsonett, geschwänztes Sonett und dgl. Das Streben nach strengen und harmonischen Kunstformen ist unverkennbar. An diesem Vorbild hat Dante, der am Anfang sich noch in Doppelsonetten gefiel und in der Zeit der sittlichen Verirrung sich auf den Spuren des Arnaut Daniel auch metrisch verirrte, immer wieder seinen Geschmack geläutert.

Aber dem wohltätigen Einflusse auf die äußere Form steht für die innere Form eine große Gefahr gegenüber: der Dualismus von Herz und Kopf, von Glaube und Wissen, überströmender Zärtlichkeit und intellektuellem Hochmut, gehäuften Bildern und mechanisierten Begriffen, kurz die nie überwundene Zwiespältigkeit in der Seele und in der Kunst des Cavalcanti. Aber nur vorübergehend hat Dante von diesem Doppelwesen sich verführen lassen; wir finden vereinzelte Spuren davon in seiner *Vita nuova* und in seinem *Canzoniere*. Hätte Cavalcanti, ähnlich wie Petrarca, sich seine Zerrissenheit zum vollen Bewußtsein gebracht, hätte er sie interessant gefunden, hätte er dichterisch mit ihr gespielt, so wäre sein Einfluß vielleicht sehr viel verführerischer und unheilvoller für Dante geworden. Aber Cavalcanti war weder sentimental noch elegisch; sein inneres Drama ward nicht zu Kunst; Amore und Morte wurden nicht als tränenfeuchte Brüder, sondern als tragische Rivalen einander gegenübergestellt. Der Dichter versagte und schwieg, indes der moralische Mensch sich innerlich auf-

rieb. Anstatt ein Verführer zu werden, zerriß Cavalcanti die Saiten seiner Leier und starb. Darum Ehre und Ruhm dem edelsten, bedeutendsten, tapfersten und unglücklichsten Freunde Alighieris!

Als ein Dichter, der den Schöpfer des *stil nuovo*, den Guido Guinizelli, übertraf, aber selbst nicht unübertrefflich war, hat er in der „Komödie“ sein Denkmal.[1]

γ) Guido Orlandi, Dino Compagni, Gianni Alfani, Lapo Gianni, Dino Frescobaldi, Cino da Pistoia u. a.

Neben Cavalcanti sind die anderen florentiner Minnesinger, mit denen Dante in Berührung kam, von verschwindend geringer Bedeutung.

Ein aufgeblasener, halbgebildeter, heute hoffärtiger und morgen schmeichlerischer Versifex, der sich auf seine Kenntnis der Liebesregeln des Ovid und des Andreas Capellanus nicht wenig einbildete und mit seinem spärlichen Talentchen furchtbar wichtig tat, Guido Orlandi, machte den beiden Freunden viel zu schaffen. Um dem hohen Fluge des *stil nuovo* zu folgen, war er gar zu pedester und spießbürgerlich; daher er sich begnügte, die Dichtungen Cavalcantis und Alighieris zu bekritteln und in unbeholfenen Sonetten den ersteren über allerhand Fragen zu interpellieren.[2] — Auch Dino Compagni, der wackere Chronist und Parteigenosse Dantes, hat sich im Minnesang und in der Lehrkanzone versucht. Aber es fehlte ihm die nötige Bildung, um auf Dante Eindruck zu machen. — Gianni Alfani

---

[1] Purg. XI, 97 ff.

[2] Rime di Guido Orlandi ediz. Ernesto Lamma, Imola 1898. In seinem Aufsatz über Orlandi (Rassegna nazionale, Florenz, Oktober 1895) überschätzt Lamma die Bedeutung dieses Dichterlings.

bewegte sich in den Konventionen des Minnedienstes mit kindlicher Einfalt und Frische, aber ohne sonderliche Kraft. Ob er mit Dante in Beziehung stand, ist unsicher. — Der lieblichste und leichteste Sänger des neuen Stiles aber war jener Lapo Gianni dei Ricevuti, den Dante als den dritten im Bunde der Freundschaft haben wollte. In der Tat, mit seinen weichen und harmonischen Liedern brachte er die willkommenste Ergänzung zu der tiefsinnigen und glänzenden aber etwas harten Kunst Cavalcantis. Freilich, in der großen Kanzone ist er meist bombastisch, schwerfällig, hohl und geschwätzig; die Ballata aber hat bei ihm eine reizende, bald kokette, bald zierlich steife Bewegung. Das höfische Zeremoniell des Frauendienstes ist zu einem raffinierten, schmachtenden Seelenzustand, zu einem idealen Komplimentieren, Grüßen und Huldigen vergeistigt. Wie lieblich weiß Lapo das Tanzlied, das zu seiner Herrin gehen und die Minnebotschaft bringen soll, abzurichten:

Wenn du im Antlitz sie entflammet siehst,
Dann sprich kein Wort! Sie könnte zornig sein.
Doch wenn du nun gemildert sie erblickst,
So führe holde Rede ohne Furcht.
Und hast du höfisch ihr dein Wort gesagt
Mit schönem Neigen und mit holdem Grüßen
Vor ihrer heiter anmutsvollen Stirne:
Dann merk die Antwort dir, die engelhaft,
Mit edlem Geist geformt, aus einer Hülle
Der zarten Anmut von den Lippen fließet . . .
So geh, mein Tanzlied, mache kein Geräusch
Und ziehe hin auf deinem Liebespfad.
Und wenn du dort bist, sprich geneigten Hauptes:
Vor falscher Eifersucht behüte mich.[1]

[1] Ballata, poi che ti compose amore, S. 108 ff. in der Ausgabe: Liriche del dolce stil nuovo a cura di E. Rivalta, Venedig 1906.

Rein geistige Vorgänge des liebenden Herzens, rein seelische Vorzüge der angebeteten Dame erscheinen in duftiger Anschaulichkeit. Lapo Gianni besitzt, was dem Cavalcanti fehlte: die sinnliche Einfalt dem Abstrakten gegenüber. Bei ihm konnte Dante so feine und gefällige Wendungen wie: *benignamente di umiltà vestuta* und eine so durchsichtige Anmut vorbereitet finden, wie er sie später entwickelt hat in seinen entzückenden Ballaten:

> Io mi son pargoletta bella e nuova
> E son venuta per mostrarmi a vui

oder:

> Per una ghirlandetta
> Ch'io vidi, mi farà
> Sospirar ogni fiore.

Freilich, ein tiefer Denker ist Lapo nicht gewesen, und Cavalcanti mochte wohl recht haben, wenn er an der Echtheit seines Platonismus zweifelte. Auf Dantes Künstlernatur aber konnte Lapos natürliche Grazie nur wohltuend wirken.

Ein anderer Anhänger des *stil nuovo,* Dino aus der berühmten florentiner Familie der Frescobaldi, dürfte zu jung sein, um mit seinen Dichtungen unseren Dante noch beeinflußt zu haben. Er muß vielmehr umgekehrt als Dantes Nachahmer gelten.

Ähnlich verhält es sich mit Cino da Pistoia. Cino ist eher nach als vor 1270 geboren, also wenigstens fünf Jahre jünger als Dante. Seine poetische Korrespondenz mit diesem ist schwer zu datieren; doch dürfte sie keinesfalls vor der Vollendung und Veröffentlichung der *Vita nuova* begonnen haben.[1] Auch ästhetische Erwä-

[1] Das auf Dantes erstes Traumgesicht bezügliche Sonett Naturalmente chere ogni amadore ist entweder nachträglich verfaßt, oder stammt überhaupt nicht von Cino, sondern von Terino von Castelfiorentino. Vgl. Litbl. f. germ. u. rom. Phil. 1903, Sp. 215 f.

gungen lehren uns, daß Cino zwar von Dante, aber schwerlich Dante von Cino gelernt hat. Die Lyrik des Pistojesen hat einen merkwürdig schillernden Charakter. Was Reinheit der Sprache und Wohlklang der Rhythmen betrifft, so steht sie im Durchschnitt höher als die Dantesche Kunst. Ein voller, tönender Redestrom ergießt sich durch die Stanzen. Aber oft wird die Wirkung durch kalte Geistreicheleien beeinträchtigt. Die Innigkeit des *stil nuovo* ist im Begriff, sich aufzulösen in eine klarere, freiere, gewandtere, lebendigere, prächtigere aber auch äußerlichere Form. Diese entfaltete Schönheit hat Dante in seinem *De vulgari eloquentia* mehrfach gepriesen. Jedoch sind gerade diejenigen Stücke Cinos, die er als mustergültig anführt, noch stark in der Danteschen Nachahmung befangen und gehören nicht zu den besten Leistungen des Pistojesen — ein Beweis, daß Dante in den Liedern des jüngeren Freundes weniger die Kunst des Andern als die eigene gewahrte und lobte.

Neben den Dichtern der neuen Richtung muß der junge Dante auch noch verschiedene der alten persönlich gekannt haben, und neben diesen eine Reihe anderer Künstler und Männer der Wissenschaft. Brunetto Latini dürfte ihm eher Grammatik, Rhetorik und allerhand stoffliches Wissen als einen tieferen Sinn für die Kunst vermittelt haben.

Was der Umgang mit dem Maler Giotto und mit dem Musiker Casella für seine dichterische Entwicklung bedeutete, ist schwer zu entscheiden. Daß Dante ein Liebhaber und nicht zu verachtender Kenner jener Künste war, geht aus zahlreichen Stellen seiner Werke hervor. — Ob er mit den geistigen Persönlichkeiten in Bologna schon in der Zeit seiner Lehrjahre, oder erst später in Berührung kam, wissen wir nicht. Wie denn überhaupt die äußeren Umstände seines künstlerischen Bildungsganges in tiefes Dunkel gehüllt sind.

Aber noch reicher als an Dichtern und Künstlern war das damalige Florenz an sogenannten Originalen und Charakterköpfen aller Art. Chronik und Novelle sind voll davon. In den Spottgedichten und poetischen Korrespondenzen der Florentiner wimmelt es von persönlichen Anspielungen, Sticheleien und Anzüglichkeiten, die wir heute nicht mehr verstehen, die uns aber beweisen, wie stark die Beobachtung der Nebenmenschen und der Sinn für Karikatur und Charakterzeichnung entwickelt waren; wie allseitig, fleißig und gut man den Klatsch und die Maldicenz organisiert hatte, wie genau man über die Eigenarten und Gewohnheiten und besonders über die schmutzige Wäsche der näheren und ferneren Nachbarn unterrichtet war. Die florentinische Neugier, die Kleinheit und Engheit des Zusammenlebens in den Stadtvierteln, und nicht zum wenigsten die Bußdiziplinen der katholischen Kirche ermöglichten es, Lebensart und Sitte aller einigermaßen hervorstechenden Persönlichkeiten mühelos auszukundschaften. Ohne diese gesellschaftliche Sachlage wäre es unerfindlich, wie Dante mit solcher Bestimmtheit und Sicherheit von seinen Landsleuten und Zeitgenossen diesen in die Hölle, jenen in das Fegfeuer oder in den Himmel stecken und haarscharf aburteilen konnte. Schon frühe, muß man annehmen, begannen sein Gedächtnis und seine Phantasie sich langsam und unwillkürlich mit menschlichen und allzumenschlichen Gestalten und Lebensschicksalen zu bevölkern. Ciacco, Belacqua, Brunetto Latini, Forese Donati und viele Andere traten ihm nahe. Im Umgang mit Forese hat sich zum erstenmal, soviel wir wissen, der Stilus unseres Dichters zu scharf realistischen, persönlichen, beißenden und höhnenden Versen gespitzt. Dann aber nahm ihn der größte Humorist und Spötter des damaligen Italiens: Cecco Angiolieri aus Siena, in seine derbe und frivole Schule.

δ) Cecco Angiolieri.

Cecco ist vielleicht ein Jahrzehnt älter als Dante und starb kurz vor 1313. Sein Vater, ein knauseriger Bankier in Siena, gehörte zu dem Orden der „Genießebrüder“. Der Sohn aber war ein leichtes und liederliches Blut. Es ist urkundlich bezeugt, daß er wegen Herumstreifens in der Stadt nach Feierabend und wegen Fernbleibens aus dem sienesischen Heere einige Geldstrafen erhielt, und daß er bei seinem Tode nichts als Schulden hinterließ. Seine Lieder (138 Sonette)[1] vervollständigen mit höchst lebendigen und farbigen Zügen das Bild dieses ungeregelten Lebens. Weib, Wirtshaus und Würfel sind die Lieblinge seines Gesanges:

> Tre cose solamente mi son 'n grado
> le quali posso non ben ben fornire,
> ciò è la donna, la taverna e'l dado:
> queste mi fanno 'l cuor lieto sentire.

Gegen alles, was ihm in der Betätigung dieses dreifachen Lasters hinderlich ist, wendet er seinen Haß und seinen Witz. Dem Vater, der ihm Keller und Geldschrank verschließt, wünscht er mit unerhörtem Zynismus den Tod, und ebenso der Mutter. Er ist unerschöpflich an komischen Bildern und witzigen Vergleichen, um den Geiz und die zähe Gesundheit des Alten, seine eigene Armut und überhaupt alles, was ihm zuwider ist, zu veranschaulichen.

> Però malinconia non prenderaggio,
> anzi m'allegrerò del mi' tormento
> come fa del rio tempo l'om selvaggio.

Es lebt eine kräftige und frische Freudigkeit und Laune in diesem abscheulich verneinenden Geist.

---

[1] I Sonetti di Cecco Angiolieri, ediz. Aldo Franc. Massèra, Bologna 1906.

Wär ich der Wind, ich risse die Welt in Fetzen.
Wär ich das Feuer, zerfräß ich sie zu Funken.
Wär ich das Meer, sie läge längst versunken.
Wäre ich Gott: Spaß, gäb das ein Entsetzen!

Wär ich der Papst, wie würd' es mich ergetzen,
zu ärgern meine Christen, die Halunken!
Wäre ich König, ließ ich wonnetrunken
mein Volk mit Hunden an den Galgen hetzen!

Wär ich der Tod, besucht ich auf der Stelle
Die lieben Eltern wieder mal; als Leben
beträt ich nun und nimmer ihre Schwelle!

Wär ich der Cecco — hm, der bin ich eben;
Drum wünsch ich Mir die schönsten Jungfernfelle
und will die häßlichen gern Andern geben.[1]

Ein so herzhaft schlechter und so herzhaft lustiger Mensch hat selbstverständlich nicht mit engelhafter Beschaulichkeit, sondern mit unumwundener Sinnlichkeit geliebt: keine Giovanna und keine Beatrice, sondern Becchina, die launische, treulose, hab- und eifersüchtige, schlagfertige, dralle und nicht eben keusche Tochter eines „Esels von Schuhmacherlein". Die Liebe zu diesem ungebärdigen Evakind äußert sich bald in der frischesten Sprache des Volksliedes, bald in einem Tone ritterlicher Huldigung, der mit launigem Mutwillen übertrieben wird. Die Übergänge von der einen Tonart in die andere geschehen so natürlich und behende, daß man die Stelle nicht merkt, wo der Ernst zum Spaß wird. Es ist weder Ironie noch Parodie des erhabenen Stiles, es ist sprudelnder Übermut, und alles nimmt sich aus wie improvisiert. Was

[1] So lautet Richard Dehmels freie Nachdichtung des berühmten Sonettes des Cecco: S'i' fosse foco, ardere' il mondo. Eine andere poetische Verdeutschung gibt Adolf Gaspary in seiner italienischen Literaturgeschichte.

ihm immer in den Sinn kommt, und wären es auch homosexuelle Liebeserklärungen oder die fürchterlichsten Anschuldigungen gegen seine Mutter — es muß alles heraus.

Seine Verse zu sichten, zu hobeln und zu feilen wäre dem Cecco viel zu langweilig. Wie im Leben so fehlt ihm auch in der Kunst der Ernst.

Dante ist mit Cecco vielleicht in der Zeit seiner Kriegsdienste (1288 und 89) bekannt geworden. Der offenbar ziemlich vertrauliche Umgang mit diesem bis zur frechsten Schamlosigkeit naturwüchsigen Menschen wird seinem edlen Charakter auf die Dauer gewiß nicht geschadet, seine Menschenkenntnis aber beträchtlich erweitert und in irgend einem Sinne wohl auch seine Dichtung gefördert haben. Aus dem Sonettenwechsel der Beiden sind uns nur drei, von Cecco verfaßte Stücke erhalten.[1] In dem ersten macht sich der Senese über einen Dritten, der auch dem Dante bekannt war, lustig. In dem zweiten weist er mit freundschaftlicher Belehrung auf einen Widerspruch hin, den er in dem letzten Sonett der *Vita nuova* entdeckt haben will. Wir sehen daraus, daß Dante sogar seine himmlischen Liebesgesichte dem Buhlen der Becchina zur Beurteilung überließ. Und daß er die äußerliche und oberflächliche Kritik dieses Menschen sehr wohl berücksichtigte, das ersehen wir aus dem Prosatext, den er nachträchlich beifügte, und aus der Art wie er einen ähnlichen scheinbaren Widerspruch des dichterischen Ausdruckes im *Convivio* III, 4 auflöst und entschuldigt.

Ceccos drittes und letztes Sonett fällt in die Zeit, da Dante in der Verbannung und Cecco als verschuldeter Schmarotzer, also Beide im Elend lebten. Der ungefähre Sinn lautet: „Dante Alighieri, wenn ich ein Schwätzer

---

[1] Die Sonette CXXIV—CXXXVI in Masseras Ausgabe.

bin, so bleibst du nicht hinter mir zurück. Wenn ich an fremden Tischen frühstücke, so speisest du daselbst zu Nacht; wenn ich ins Fett beiße, so saugst du am Speck; wenn ich das Tuch ausfranze, so schabst du's mit der Distel; wenn ich ein loses Maul habe, so zügelst du dich auch nicht sehr; wenn ich vornehm tue, so tust du gelehrt; wenn ich den Römer spiele, so du den Lombarden. Darum, Gottlob! von uns zweien hat der Eine dem Andern nicht viel vorzuwerfen. Das macht unser Unglück und unser Unverstand. Und willst du darüber noch weiter dichten, Dante Alighieri, ich werde dich müde kriegen; denn ich bin der Ochsenstachel und du bist der Ochs.“

Dante war gewiß in seinem Stolze nicht so leichtfertig und blind, daß er sich über den Hohn eines Dichters, den er zwar als gemein aber auch als höchst geistvoll kennen mußte, stillschweigend hinwegsetzte. Klingt es nicht wie eine schmerzliche, vornehme Antwort auf die schmutzigen Vertraulichkeiten eines Forese und eines Cecco, wenn er am Eingang des „Convivio“ klagt, wie man ihm seine Armut und seine Heimatlosigkeit zur Schmach gerechnet habe, wie er in den Augen Vieler niedrig erschienen sei, und wie er gewissen Leuten allzuleicht die Intimität seines Umganges erschlossen habe? „Darum muß ich in dem vorliegenden Werke einige Würde zeigen, auf daß es an Ansehen gewinne; und diese Entschuldigung möge für die Schwierigkeit meines Kommentars genügen.“[1]

Man hatte die Sprache der symbolischen Liebesdichtung in der *Vita nuova* mißdeutet; Cecco hatte Widersprüche gefunden, wo keine waren: und dadurch wird Dante zu der tiefsinnigen Lehre von der Unzulänglichkeit alles sprachlichen Ausdruckes im Gebiete des Übersinnlichen geführt.[2] Man hatte ihm aus dem Unglück

[1] Convivio I, 4.

[2] Darüber, daß zwischen Vita nuova § 42, Z. 24—30 (in

einen Tadel gemacht, Cecco hatte Gemeinheit gefunden, wo im Grunde nur Unglück war: und dadurch wird Dante auf sich selbst zurückgewiesen und schließlich soweit gebracht, daß er die allzuleichten Freundschaften vermeidet, sich über die Andern erhebt und keinem Einzigen unter seinen Zeitgenossen mehr einen entscheidenden Einfluß auf seine innere Bildung einräumt. Der Umgang mit dem natürlichsten und niedrigsten aller Sänger hat ihn nicht herabgezogen, sondern emporgetrieben, hat seine Kunst nicht leichter oder flacher, sondern tiefer und schwieriger gemacht und hat die Überwindung der geselligen, höfisch-bürgerlichen und gelegenheitlichen Dichtung beschleunigt. Die Lehrjahre des florentiner Minnesingers sind zu Ende. Sie schließen mit der Vollendung der *Vita nuova.*

ε) Die *Vita nuova.*

Um eine einzige Gestalt, *Beatrice la gloriosa donna della mia mente,* weben und schweben wie um eine bald leuchtende, bald zauberhaft verschleierte Sonne die sehnsüchtigen Träume des Jünglings. Mit ihrem Aufgang beginnt das „Neue Leben“, das Leben des bewußten Geistes. Vorher war alles nur dunkle, verschwommene Erinnerung. In den Strahlen ihrer Schönheit wärmt sich der Knabe; ihr liebend sich zu nähern, müht sich der Jüngling. Da stirbt sie und entschwindet in jenseitige Höhen. — Sie dort mit geläutertem, übersinnlichem Sinn zu suchen, zu schauen und zu verstehen, kann schließlich nur dem reifen und fertigen Manne gelingen. So läuft die leuchtende Kurve der *Vita nuova,* von der Erde sich hebend, in langsamen Kreisen sich emporwindend, immer höher und höher, verliert sich in das

der Ausgabe Edw. Moore) und Convivio III, 4 ein inniger Zusammenhang besteht, kann keinerlei Zweifel herrschen.

Jenseits und mündet dort in die kräftigere und sichere Kurve der „Komödie", die durch die Hölle zu der Gottheit führt.

Die *Vita nuova* als Ganzes genommen ist nichts anderes als die dichterische Ausgestaltung einer tatsächlich und geschichtlich durch wer weiß wie viele Zufälligkeiten hindurch erlebten Geistesentwicklung. Wer die *Vita nuova* komponierte, der mußte schon mehr oder weniger klar die Divina Commedia im Sinne haben; der mußte, den Verlauf seiner Jugend überschauend, in all seinen Erlebnissen ein inneres Schicksal, eine göttliche Fügung, die ihn zu etwas Größerem hindrängte, bereits erkannt haben. Dieses Schicksalsmäßige aus dem bunten Stoffe einer Reihe von Vorkommnissen und Erlebnissen, die sich vom neunten bis zum siebenundzwanzigsten Lebensjahre des Dichters erstrecken, herauszuarbeiten, ist eine Absicht, vielleicht die einzige Absicht der *Vita nuova*.

Ich sage vielleicht: denn der geistige Schicksalsgang ist in diesem Jugendwerke noch nicht so klar, so zwingend, fortschreitend und einheitlich dargestellt, daß dem kritischen Betrachter keine Zweifel und keine Möglichkeiten anderer Erklärungen mehr übrigblieben. Eben die großen Meinungsverschiedenheiten, die über den Sinn, d. h. über die künstlerische Zentralidee der *Vita nuova* von jeher bestanden und wohl immer bestehen werden, sind ein Zeichen, wenn auch kein Beweis, für eine gewisse Unfertigkeit oder Unklarheit des Werkes.

Klar und deutlich ist der Gedanke eines Entwicklungsganges nur am Eingang und am Schluß des Büchleins ausgesprochen, am Eingang in den Worten, die sich an die erste Begegnung Beatricens knüpfen: *Incipit Vita nova;* und am Schluß in der Ankündigung des künftigen Meisterwerkes: „Auf dieses (letzte) Sonett hin hatte ich ein wunderbares Gesicht, worin ich Dinge sah, die mich bestimmten, so lange nichts mehr über diese Gebenedeite

zu dichten, bis ich im Stande wäre, in würdigerer Weise von ihr zu handeln. Und sie weiß, daß ich zu diesem Ende, so viel ich vermag, mich befleißige. Darum hoffe ich, sofern es Demjenigen, durch den alle Dinge leben, gefällt, daß mein Leben noch einige Jahre währe, von ihr etwas zu sagen, was noch von Keiner gesagt ward.

Dann aber möge es dem Herrn aller feinen Sitte gefallen, daß meine Seele eingehen dürfe zum Anblick der Glorie ihrer Herrin, nämlich jener gebenedeiten Beatrice, welche glorreich in das Antlitz dessen schaut, *qui est per omnia saecula benedictus.*"

Damit sind Anfang und Zielpunkt des neuen Lebens gegeben. Worin nun aber sein Inhalt und eigentlicher Wert besteht, vermag Niemand zu sagen. Ein sittlicher Entwicklungsgang ist es nicht, und ebensowenig ein philosophischer; auch als einen religiösen wird man es im strengen Sinn des Wortes kaum beanspruchen dürfen. Wir sehen weder eine Geschichte der Besserung, noch der Aufklärung, noch der Heiligung; ja wir sehen überhaupt keine Geschichte, sondern im Grunde nur eine lose Folge von Ereignissen: also keine poetische Seelengeschichte, sondern eine poetische Seelenchronik, ein Mittelding zwischen modernem Roman und Tagebuch, etwas mittelalterlich Zwitterhaftes, das wohl Entwicklung oder Stufengang sein möchte, aber in der Tat noch nicht ist.

Diese Unsicherheit in der Anlage ist historisch leicht zu erklären und zu entschuldigen. Dantes poetischer Gedanke war noch ganz in die einzige eingermaßen ausgebildete Form, in die Minnedichtung eingehüllt. Frauenhuldigung war die einzige historisch gegebene Kunstform, die einzige, die wirklich fertig, innerlich ausgereift, ja symbolisch vertieft war. Und in diese verhältnismäßig enge, gesellschaftlich bedingte und beschränkte Sprache mußte der Dichter den ganzen Gehalt seines

jungen Geisteslebens, die ganze Errungenschaft seines Entwicklungsganges hineinpressen. Einen weiten, allseitigen Seelenroman hatte er in der Brust; aber die verfügbaren Ausdrucksmittel gestatteten höchstens einen Liebesroman. Der Erfolg war, daß weder das eine noch das andere, sondern ein Mischmasch von beiden zustande kam. Wie hätte es anders sein sollen, nachdem der Mensch über den Dichter, der Geist über die Form, der Gedanke über die Technik hinausgewachsen waren? Mit dem Gefühl der dichterischen Unzulänglichkeit schließt die *Vita nuova:*

> Hinaus und über die höchste Himmelssphäre
> Erhebt der Seufzer meines Herzens sich . . . .

und wie er zurückkehrt, dem Herzen zu erzählen, was er geschaut hat:

> spricht er so fein, daß ich es nicht verstehe
> Zum armen Herzen, das ihn sprechen macht.

Zu der technischen Notlage kommt aber noch als erschwerend eine merkwürdig verzettelte Entstehungsgeschichte des Werkes. Es ist nunmehr durch genaue und zuverlässige Forschung festgestellt, daß der Prosatext in der Hauptsache später als die lyrischen Einlagen verfaßt wurde. Das erste Sonett muß um 1283, das letzte um 1292, und die prosaische Erzählung wohl ein oder mehrere Jahre später angesetzt werden. So verteilt sich die kurze Schrift auf mindestens neun Jahre. Ja, von sämtlichen Gedichten der *Vita nuova* ist zunächst vielleicht Keines für die *Vita nuova,* sondern bei irgendeiner Gelegenheit für sich selbst verfaßt worden. Aus einer allmählich und sporadisch entstandenen Anzahl von Jugendgedichten, die vielleicht nicht einmal Dante selbst, sondern Cavalcanti aufbewahrt hatte, wurden eines Tages diejenigen ausgewählt, die sich durch vermittelnde Prosaerzählung am zwanglosesten zu einem Ganzen vereinigen ließen. Kurz,

Dante hat, als er die *Vita nuova* komponierte, sich selbst kompiliert.

Jedoch, „nicht zweimal tauchst du in denselben Fluß“. Und so geschah es, daß für die einzelnen Gedichte nachträglich eine geschichtliche und seelische Gelegenheit konstruiert wurde und manches Lied eine neue Bedeutung erhielt, die seinem Ursprung nur teilweise oder gar nicht entsprach. Solche Unstimmigkeiten sind mehrfach und schlagend nachgewiesen worden. Am auffallendsten sind sie am Anfang des Büchleins, wo Liebeslieder des alten Stiles nach der symbolisch-allegorischen Norm des neuen behandelt werden mußten.

Um Einheit in die Teile und Schicksal in den Zufall hineinzudeuten, war Zahlensymbolik das bequemste aber auch äußerlichste Mittel. Der Prosatext stellt zwischen Beatrice und der Dreizahl eine geheimnisvolle Beziehung her, ordnet die wichtigsten Ereignisse nach dreiteiligen Zeiteinheiten; ja die Gedichte selbst sind offenbar symmetrisch verteilt. Sechsundzwanzig Sonette sind — um mit Pochhammer zu sprechen — zwischen fünf Pilaster d. h. Kanzonen in eine Tempelwand d. h. in die Prosa eingelassen. Freilich, da die Teile früher entstanden als das Ganze, so ist das architektonische Schema hier noch nicht so sicher und klar wie in der „Komödie“.

Schließlich wird das Streben nach mathematischer Ordnung geradezu unerträglich in den aufdringlich pedantischen Dispositionsangaben, die jedem Gedichte beigegeben sind und die Grammatikerschule in das Liebesleben hineintragen. Mit den süßen Pfeilen Amors paart sich des Magisters bitterer Baculus.

Nirgends sieht man es deutlicher als hier, daß das, was der junge Dante gelernt hat, mit dem, was er erlebt hat, noch nicht verschmolzen ist. Er kennt schon seinen Virgil und zitiert ihn, beruft sich auf Horaz, Ovid,

Lucan und Aristoteles: aber sie stehen als Autoritäten und wissenschaftiche, nicht als dichterische Faktoren, steif und fremd in seiner Dichtung. Wie geziert die biblischen Reminiszenzen sich ausnehmen, wurde schon früher gezeigt. — Und doch, gerade darin daß der Geist der heiligen Schriften den höfischen Minnedienst ergreift und durchdringt, gerade darin liegt der eigenartige Wert der *Vita nuova*.

ζ) Beatrice.

Bei Guinizelli und Cavalcanti war die Dame, sofern sie als übersinnliches Wesen aufgefaßt wurde, eher eine Intelligenz als ein Engel, eher ein Engel als eine Heilige, und die Minne zu ihr eher leuchtend als wärmend; und der Stil der Dichtung eher glänzend als innig, eher Schilderung, Rhetorik und Allegorie als Erzählung, Lyrik und Symbol. Guinizelli und Cavalcanti hatten mehr bei den Philosophen, Dominikanern und Averroisten als bei den Mystikern, Augustinern und Franziskanern gelernt. Wie innig Dante dagegen schon als Jüngling mit der franziskanischen Gefühlswelt vertraut war, haben wir gesehen. Man hat z. B. in der Legende der heiligen Margareta von Cortona, wie sie sich in den Kreisen der Minoritenbrüder am Ende des 13. Jahrhunderts ausbildete, Gedanken, Lobpreisungen und Schilderungen aufgewiesen, die mit dem Beatricekult des jungen Dante manchen Grundton gemein haben.[1]

Unmerklich und wie von selbst geht in der *Vita nuova* der höfische Frauendienst zum religiösen Heiligenkult über; und dieser endlich löst sich in metaphysische Spekulationen auf. Von ritterlicher Huldigung zu mystischer Anbetung und schließlich zu philosophischer

[1] Giulio Salvadori, Sulla vita giovanile di Dante, S. 155 bis 174.

Betrachtung rückt langsam und schrittweise die Entwicklung des Dichters.

Aber nicht er selbst, sondern Beatricens Bild erscheint als der Träger dieser Entwicklung. Es ist nicht eigene Tätigkeit, es ist Beatrice, die durch Amors Vermittlung, durch ihre Erscheinung im Wachen und im Schlaf, durch ihre Ausstrahlung, nicht durch ihre Handlung, die stufenweise Erhöhung des Liebhabers vollzieht. Erst in der „Komödie" hat Dante aus sich selbst eine lebendige Gestalt mit eigener Persönlichkeit zu machen vermocht. In der *Vita nuova* ist er nichts als ein zitternder Spiegel und ein zuckendes Gefäß der Liebe. Daher die Geschichte dieser Liebe eine Passionsgeschichte, und die Art dieser Passion keine dramatisch lebendige, sondern traumhaft visionäre.

Der Traum von Beatricens Tod und Aufstieg zum Himmel ist das Zentralmotiv der *Vita nuova*. Darum steht die Kanzone *Donna pietosa e di novella etade*, in der dieses Motiv entwickelt wird, genau in der Mitte. Und das ganze Gesicht des Todes und der Apotheose der Geliebten zusammengedrängt in zwei meisterhafte Strophen!

Dann sah ich viele, fürchterliche Dinge
Im irren Fiebern, das mich überkam;
Mir schien, daß ich, ich weiß nicht wo, mich fände,
Zerzauste Frauen auf der Straße sah:
Die einen weinend, andre weheklagend,
Und Schmerz wie Feuerstrahlen schossen sie.
Und alsdann schien mir, daß sich nach und nach
Die Sonne trübte und die Sterne kamen,
Und weinten Stern und Sonn.
Und fliegend aus den Lüften stürzten Vögel.
Die Erde zitterte.
Und kam ein Mensch, sah farblos aus, und heiser
Sprach er zu mir: „Was machst du? Weißt du's nicht?
Tot ist die Herrin dein und war so schön".

Die Augen schlug ich auf von Tränen feucht
Und sah wie Manna, das vom Himmel regnet,
Die Engel, die zurück und himmelwärts
Mit einem Wölkchen kehrten, das sie trugen,
Und sangen hinter ihm Hosanna! her.
Und weiter nichts als alle nur: Hosanna!
Da sprach mir Amor: „Wissen sollst du's nun,
Und komm und sieh wie unsre Herrin ruhet“.
Es führt des Traumes Trug
Mich hin zum Anblick meiner toten Herrin.
Und als ich sie geschaut,
Bedeckten Frauen sie mit einem Schleier.
Sie aber lag in reiner Demut da
Und schien als sagte sie: „Ich bin im Frieden“.

Hier ist alle Schilderung zu Erzählung geworden. Das glänzende und schmückende Bild, wie Guinizelli und Cavalcanti es liebten, zu geistigem Eindruck verinnerlicht. An diesen Strophen hätte der Verfasser des Laokoon seine Freude gehabt. Denn, was das Auge schaut, das hat der Dichter zu Bewegung und Ereignis gemacht.[1] Beatrice ist nicht gezeichnet, sondern empfunden. Das Anschauungsvermögen des Lesers wird nicht befriedigt, sondern erregt und durch wenige knappe Hinweise zu selbsttätiger Vollendung des Bildes gezwungen. Wer so, anstatt des fertigen und abgeklärten Niederschlages seiner Gefühle, deren innere, transitorische, augenblickliche und ins Unendliche weiterzitternde Wirkung zu geben weiß, der ist vielleicht noch nicht Künstler, aber er ist schon mehr als Künstler: ein Dichter, fähig das Vorbeigehende und Hinübergehende, das Transzendente und Unaussprechliche zu fassen. Die ganze *Vita nuova* ist das Gedicht von der Transzendenz der Liebe.

[1] Um sich zu überzeugen, vergegenwärtige man sich die berühmte malerische Darstellung dieser Szene von Dante Gabriel Rossetti.

Um den Hinübergang des lieben Frauenbildes in seiner geheimnisvoll rhythmischen Bewegung zu geben, hat Dante mit genialer Kunst eine Fülle retardierender Motive eingelegt, und hat eine widerstrebende, nur langsam und schrittweise überwundene Gegenbewegung geschaffen: damit dann um so herrlicher und rauschender die Hauptbewegung, der Aufstieg des liebenswürdigen Wesens in den Himmel, sich losringe. Mögen auch viele dieser Motive, wie die scheinbare und verstellte Huldigung an andere Damen, die gelehrten Exkurse über das Wesen der Liebe, die feierliche Aufbauschung gleichgültiger, geringfügiger und zufälliger Ereignisse zu dichterischen Erlebnissen, etwas Geziertes, Gekünsteltes und Affektiertes haben, mögen sie auf Schritt und Tritt uns beweisen, wie unsicher sich die idealistische Beatricedichtung zu der Wirklichkeit des Lebens noch verhält: — im Rahmen des Ganzen erfüllen diese Motive ihren künstlerischen Zweck: sie umhüllen und tragen wie ein duftiger Nimbus aus Licht und Nebel die ferne verklärte Gestalt der Gebenedeiten. Dem genialen Dichter steht bereits ein genialer, wenn auch noch so unbeholfener und geschmackloser Techniker oder Künstler zur Seite.

Ist nun aber diese Beatrice, die wir bisher nur in der transzendenten Bewegung gesehen haben, auch wirklich ein dichterisch lebendiges Geschöpf? Verschwimmen nicht in dem duftigen Nimbus aus Licht und Nebel die Linien und Farben ihrer Gestalt? Ist sie eine Florentinerin oder ein Engel, ein Mädchen, eine Frau, eine „Geliebte“ oder eine Erfindung, ein Traum, ein Begriff?

Man hat diese ästhetischen Zweifel durch biographische Forschung zu lichten versucht. Man hat in dem damaligen Florenz eine Beatrice oder vielmehr Bice urkundlich nachgewiesen: Tochter des Magnaten Folco Portinari und schon vor 1288 Gemahlin des Simone dei Bardi. Daß Dante einer verheirateten Frau gehuldigt hätte, würde

den Gepflogenheiten des Minnedienstes nur entsprechen und den damaligen Anschauungen zufolge keinerlei sittlichen Vorwurf bedeuten. Für Bice Portinari spricht außerdem eine alte von Boccaccio bezeugte florentiner Tradition, ferner die Tatsache, daß der Tod des alten Portinari mit dem in der *Vita nuova* erzählten Tode des Vaters der Beatrice zeitlich zusammenstimmt (1289), und schließlich die Erwägung, daß Dante bei seiner Hochachtung für den symbolischen Wert historisch gegebener Namen, den Namen Beatrice schwerlich erdichtet hätte, sondern in der Koseform Bice vorgebildet fand. Mit Sicherheit freilich ist die historische Beatrice nicht wieder zu bestimmen.

Jedoch, was verschlägt es? Wir haben ja weder in der *Vita nuova* noch in der „Komödie“ ein Portrait, sondern die dichterische Verklärung eines geliebten Weibes, das lächelnd und spurlos über die Erde ging. „Beatrice starb als Engel, noch bevor sie ein Weib wurde, und des Dichters Liebe zu ihr hatte keine Zeit, erotische Leidenschaft zu werden; sie blieb ein Traum und ein Seufzer. Eben weil Beatrice so wenig Wirklichkeit und Persönlichkeit hat, lebt sie eher in Dantes Geist als unter den Dingen. Dort aber vermischt sie sich mit dem Ideal des Trobadors, mit dem Ideal des Christen und mit dem Ideal des Philosophen — eine Vermischung, die in tiefem, gutem Glauben geschieht, darum grotesk sein mag, aber gewiß nicht falsch noch konventionell ist.“[1]

Ja, eben als Ideal gewinnt Beatrice im Geiste des Liebenden ihr eigentliches Leben erst durch den Tod und ihre echte Wirklichkeit erst im Jenseits. Ja, die Phantasie des Dichters antizipiert ihren Tod, und Dante träumt ihn, noch bevor er erfolgt. Der Lebenden kann er sich aus scheuer Verehrung überhaupt nicht nähern. In

[1] Fr. De Sanctis, Storia della letterat. ital. Neapel 1897. Bd. I, S. 59.

ihrer Umgebung, in ihren Freundinnen, in den Spuren, die sie hinterläßt, in der Stadt, die sie bewohnt, nicht in sich selbst wird sie verehrt. Ihre Nähe, ihre Berührung, ihr Kuß, wie der einer Gottheit, wäre tödlich.

Ein solch ideales Frauenwesen, das sich in Liebe nicht besitzen, in Vertraulichkeit nicht betrachten, in Eifersucht nicht quälen, im Wechselgespräch nicht necken noch umwerben läßt, das statt aller Erwiderung euch flüchtig lächelt, grüßt, vorbeigeht und stirbt, — ist ein bleichsüchtig und spärlich Dichtermotiv, ist mit drei oder vier empfundenen Liedern erschöpft und erledigt. Alle weitere Zutat muß gekünstelt, gelehrt, minnedienerlich und ermüdend werden und ist es auch bei Dante geworden.

Trotzdem konnte er von dem Motiv nicht loskommen. Er, der Liebende, ahnte neue Entwicklungsmöglichkeiten, die der genialste Kritiker nicht gesehen hätte. Wenn Beatrice hienieden nicht zu Hause war, nicht froh und lebendig werden konnte, so war das für den Liebenden ein Zeichen, daß man sie im Jenseits begehrte; daß die Seligen des Himmels sie zu ihrem Glück, und die Verdammten der Hölle zu ihrem Troste nötig hatten. Wenn Dante dieses reine Wesen betrachtete, so mußte er sich selbst zum Sünder verdammt, zur Hölle bestimmt, aber auch in der tiefsten Nacht mit ihrem Bild im Herzen noch glücklich fühlen. In diesem kindlich einfachen Erlebnis lag eine ganze Dichterwelt christlicher Mythologie verborgen. Zum erstenmale ausgesprochen und niedergelegt, aber noch nicht entwickelt, noch untermischt mit fremdartigen Motiven, findet dieses Erlebnis sich schon in der ersten Hauptkanzone der *Vita nuova: Donne ch'avete intelletto d'amore* (2. Strophe):

> Im Geiste Gottes ruft ein Engel droben
> Und spricht: „Herr, unten auf der Erde zeigt sich
> In wunderbar anmutigem Gebaren

Und strahlt empor bis hierher eine Seele.
Dem Himmel mangelt nichts als ihre Schönheit.
Und diese fordert er von seinem Herren."
Und alle Heil'gen flehn um solche Gnade. —
So führe du, Erbarmen, meine Sache! —
Und Gott entscheidet über meine Herrin:
„Erlaubet", spricht er zu den Seligen,
„Daß das geliebte Wesen noch auf Erden,
Solang ich will verweile. Dorten zittert
Ein Mensch um sie und wird zur Hölle fahren
Und was er sah: des Himmels Glück! erzählen."

Es ist eine kleine Divina Commedia, ein „Prolog im Himmel", aber noch verschalt und verkapselt in jener konventionellen Form, in welcher mittelalterliche Theologen, Prediger und Dichter den christlichen Erlösungsgedanken zu materialisieren pflegten. Giulio Salvadori hat nachgewiesen, wie beliebt und verbreitet die dramatische Darstellung des Erlösungsdogmas war.[1] Mitleid und Wahrheit, Gerechtigkeit und Friede, und allmählich eine immer größere Versammlung allegorischer und symbolischer Himmelsscharen beraten sich mit Gottvater, fragen und sinnen, wie der sündige Mensch zu erlösen sei. Zuletzt wird die Menschwerdung Christi und die Entsendung des Verkündigungsengels an Maria beschlossen. In einer Predigt des heiligen Bernhard, in einer Glosse des Hugo von St. Victor, in einem Wechselgesang des Jacopone, und noch an vielen anderen Stellen der mystischen Literatur begegnet man diesem Motiv. Wie sollte Dante es nicht gekannt haben?

Er selbst versichert uns, daß mit der Kanzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* seine dichterische Originalität beginnt und daß diesem Lied das Erlebnis der Liebe zu Grunde liegt.[2] So steht schon am Anfang seiner Laufbahn das Beatrice-Motiv der „Komödie".

---

[1] a. a. O., S. 175 ff. — [2] Purgat. XXIV, 49 ff.

Aber neben der Entwicklungsmöglichkeit zu einer christlichen Mythendichtung über Hölle und Himmel enthält das Beatricemotiv auch seine schweren künstlerischen Gefahren. Wenn aus der Liebe zu dem himmlischen Frauenbild die ganze religiöse Gedankenwelt herauswachsen kann, so ist diese Liebe des neuen Lebens doch zu schüchtern, zu scheu und zu passiv, um ethische Motive von einiger Kraft zu entwickeln; und das Bild der Beatrice selbst ist zu blaß und zu verschwommen, um anschauliche, feste, künstlerisch oder wissenschaftlich exakte Linienführungen zu erzeugen.

Kurz, die Beatrice der *Vita nuova* hat Florenz verlassen, schwebt über der Erde, kann aber im Himmel ihren sicheren Platz nicht finden, bevor ihr mystischer Liebhaber sich nicht mit der gegebenen Wirklichkeit als ethischer, philosophischer und ästhetischer Mensch auseinandergesetzt hat. Vorerst ist er noch ganz Traum, Sehnsucht, Ahnung, Schmachten und innere Bewegung, ohne ein festes äußeres Ziel.

b) Pegasus im Joche.

Schlechte Gesellschaft, ausschweifende Freunde, sinnliche und kokette Weiber, Cecco, Forese, Pietra, Pargoletta oder wie sie alle heißen mögen, haben mit ihrer Verführung den Gewissensbiß und damit den sittlichen Menschen in Dante geweckt. Eine künstlerische Bereicherung aber, etwa eine Bekehrung zur realistischen oder gar naturalistischen Dichtung wüßte ich nicht, daß sie ihm gebracht hätten. Man verwechselt Inhalt und Form, Ethik und Ästhetik, wenn man, wie es zu geschehen pflegt, in der sittlichen Verirrung des Dichters eine künstlerische Offenbarung sucht oder gar findet.

Ja, wenn Dante ein Ovid, ein Boccaccio oder ein Wieland wäre, dann freilich hätte erst die sittliche Ver-

irrung ihn zur Entdeckung seiner dichterischen Eigenart geführt. Aber Dante ist nicht lüstern. Mit Lilienarmen und Korallenmund, mit mehr oder weniger nackenden Reizen eines weiblichen Körpers, mit üppigen oder frechen Bildern hat selbst in Stunden fleischlicher Anwandlung seine Phantasie nichts zu schaffen. Seiner Muse eignet weder die offene und friedliche Sinnenlust der Alten, noch die gequälte und gesteigerte der Modernen. Dante ist weder ein Heide, noch ein Cérébral. Seine Einbildungskraft bleibt so rein und keusch wie Beatrice. Im Blut und im Herzen hat er die Luxuria, aber nicht im Gehirn noch in der Kunst. Geradeso wie die fromme und scheue Verehrung zu Beatrice, geradeso transitorisch, vorübergehend und transzendent erscheinen die begehrlichen Wallungen seines Blutes für Pietra. Auch in den sogenannten Steinkanzonen haben wir eine Transzendenz der Liebe: nur geht sie nicht nach oben, sondern stracks hinunter ins Fleisch. Ihre Spannung ist weniger weit, aber straffer. Daher der Ausdruck nun noch lebendiger, behender und derber, aber auch gezwungener und gewaltsamer wird. Zugleich mit der Kraft und Unmittelbarkeit des Stiles hat auch dessen Künstlichkeit sich gesteigert. Arnaut Daniel, der Meister der wollüstigen Rhetorik, wird, wie wir sahen, das Vorbild. Aber was für diesen ein Spiel war, ist für Dante eine Anstrengung. Geziert und erschütternd, geschnörkelt und wuchtig wirkt die Lyrik dieser zweiten Epoche. Um ihre gewaltigen Gegensätze wiederzugeben, ist unser heutiges Deutsch schon viel zu ausgeglichen. Auch dürften die schwierigen und verschlungenen Reime in der Übersetzung nicht fehlen. So ist denn das Folgende nur ein Schattenbild des Originals.

Und stärker bebt mein Herz, so oft ich denke
An sie an Orten, wo mich Menschen sehen,
Und fürchtet zu verraten

Den Wunsch, daß er nach außen sichtbar würde.
Ich fürchte so den Tod nicht, der die Sinne
Mit Liebeszähnen alle mir zerfrißt.
Das nagt vom Geiste mir
Die Kraft hinweg und lähmet jedes Werk.
Zu Boden warf er mich und tritt auf mich,
Der Liebesgott, und hat das Schwert, womit
Er Dido mordete.
Um Gnade fleh' ich: schreiend, demutsvoll —
Doch der sieht aus wie aller Gnade Hohn.

Und wied'r und wied'r erhebt er seine Faust
Und spielt, der Boshafte, mit meinem Leben.
Und rücklings hingestreckt,
Zu matt schon lieg ich, um auch nur zu zucken.
Da fängt es an in meinem Geist zu schreien,
Und aus den fernsten Venen läuft das Blut
Zurück und flieht zum Herzen.
Das rief ihm, und so bin ich totenweiß.
Da stößt der Gott mich untern linken Arm
So tief, daß von dem Weh das Herz mir aufprallt.
Wenn er nur Einmal noch
Zum Stoßen ausholt, sag ich mir, so deckt mich,
Bevor es noch heruntertrifft, der Tod.

Oh könnt' ich so der Grausamen, die mir
Mein Herz zerfleischt, das ihre mitten durch
Gespalten sehn: und leicht
Lief ich um ihre Schönheit in den Tod.
Denn diese diebische Meuchelmörderin
Wird an der Sonn nicht anders als im Schatten.
Weh mir, daß sie um mich
Nicht heult, wie ich um sie im heißen Schlund!
Dann rief' ich ihr: Ich komm' und helfe Euch!
Und gerne tät ich es wie irgend einer.
Und in die blonden Haare,
Die Amor listig kräuselt und vergoldet,
Steckt' ich die Hand und sättigte mich dann.

Hätt' ich die blonden Zöpfe erst gefaßt,
Die eine Geißel mir und Peitsche sind,
Und wär's am frühen Tag,
Ich hielt sie bis zur Abendglock und länger.
Hätt' kein Erbarmen, keine feine Sitte,
Nein doch, wie Bären tät' ich, wenn sie spielen!
Und wenn mich Amor peitscht,
So wollt' ich tausendfach dafür mich rächen.
Ins schöne Auge, wo die Funken sprühen,
Die mein gemordet Herz im Leib entflammen,
Ich schaute nah und fest
Hinein und rächte ihre Flucht vor mir. —
Sodann, in Liebe böt' ich ihr den Frieden.

Echte Sinnenderbheit in geschraubten Worten! Zu stark wahrhaftig für den Altweibergeschmack gewisser Theologen und Philologen! Sie müssen, um so etwas erträglich zu finden, sich etwas anderes dabei denken und allegorisch interpretieren. Auch Dante sollte, wenn es nach ihnen ginge, etwas anderes bei solchem Dichten sich gedacht haben.

Gewiß, es gibt unter Kanzonen und Ballaten, die als allegorisch von Dante selbst bezeugt sind, Verse und Wendungen, so glühend, so leidenschaftlich und schwungvoll, so frisch, so anmutig und unvermittelt, daß es schwer fällt, sie auf einen Begriff und nicht auf ein lebendig Weib zu beziehen. Das macht der lyrische Grundcharakter von Dantes Dichtung. Im Gefühl hat sie ihr Leben; sie denkt nicht, sie empfindet ihren Gegenstand; und mit Empfindung durchdringt sie auch ihre sprödesten Stoffe, erobert und belebt in gleicher Weise das Unterirdische wie das Überirdische; steigt hinab zu den Trieben des Fleisches, die unterhalb der Poesie in tierischem Chaos wimmeln, und steigt empor zu den Begriffen und ewigen Werten, die unpersönlich in gestaltloser Ewigkeit thronen. Nach der einen wie nach der anderen Richtung läuft Dantes Phantasie so erregt,

so stürmisch von Bild zu Bild, von Ton zu Ton, daß man die Ziele ihrer Transzendenz verwechseln kann. In ihrer Kraft liegt ihre Schwäche. Da es ihr gegeben ist, in gleicher Weise Sexualität und Metaphysik zu adeln, so läuft sie Gefahr, anarchisch zu werden und das Höchste mit dem Gemeinsten in einer großartigen dichterischen Lüge durcheinander zu mengen und in einer überpoetischen Spottgeburt „aus Dreck und Feuer“ zu endigen. Man denke sich eine riesenhafte, nach allen Richtungen transzendierende Phantasie wie die Dantesche im Kopf eines sittlich und wissenschaftlich ungezügelten Menschen — die maßloseste, wahnsinnigste Selbstzerstörung wird unvermeidlich sein. Wie ein rasender Kreisel müßte solch ein Mensch, von Gott und Teufel, von Geist und Natur mit vereinigten Kräften gepeitscht, durchs Leben fahren und von seinem eigenen Wirbel auseinandergeschmissen werden.

Wenn unsere ängstlichen Theologen und Philologen recht hätten und das obige Lied nicht im Dienst einer fleischlichen Begierde, sondern einer übersinnlichen Aspiration geschrieben wäre, so wäre der Held, den sie retten wollen, tatsächlich in einen mystischen Wirbeltanz der Konfusion geraten, dessen ich meinen klaren und ebenso nüchternen als phantastischen Dante auch nicht einen Augenblick für fähig halte. Ungeschickte, zudringliche Weißwascherei, um deinen Liebling von der Luxuria freizusprechen, hast du einen Narren und Faselhans aus ihm gemacht!

Nein, gar so querköpfig und richtungslos hat Dante seinen Pegasus doch nicht geritten. Er fühlte wohl, daß das edle Tier etwas zu kräftig und toll war für die feinen und geordneten Wege dieser Welt. Und um kein Narr zu werden, zog er es vor, ein Pedant zu sein und spannte sein Flügelroß an den Pflug der Wissenschaft und der Moral.

Glücklicherweise vollzog diese Wendung sich allmählich und langsam. Das Beatrice-Motiv wurde nicht aufgegeben, sondern erweitert. Im zweiten Jahre nach ihrem Tod und noch in den letzten Zeilen der *Vita nuova* bekommt Beatrice eine Rivalin: die *gentil donna*, eine Frau, die zuerst mit ihrem Mitleid und allmählich mit ihrer Liebe den verlassenen Dante tröstet. Und so gründlich tröstet sie ihn, daß er sich Untreue gegen die Verstorbene und Verklärte vorwerfen muß.

Allein, zu einem richtigen Eifersuchtsdrama kann es zwischen den zwei Frauen nicht kommen; denn während die eine noch ein leibhaftiges Weib ist, wohnt die andere schon unter den Seligen. Will aber jene, d. h. die Gentil Donna, sich neben der paradiesischen Höhe Beatricens auf die Dauer behaupten, so muß auch sie sich verklären. Darum rückt sie auf Beatricens Spuren empor, entkleidet sich ebenfalls ihrer Fleischlichkeit und darf nun als zweites Idealbild neben dem ersten bestehen und leuchten. „Aber wenn es dennoch nötig ist, dem einen zu folgen und das andere zu lassen, so soll man dem besseren folgen und das andere mit einigen ehrbaren Klagen aufgeben.“[1] Dieses Bessere wurde nun zunächst die zum Symbol der Philosophie erhöhte Gentil Donna. Ihrer Verherrlichung gehört das „Convivio“, wie die „Vita nuova“ der Beatrice gegolten hatte. Wenn das Sonett

Due donne in cima della mente mia
Venute sono a ragionar d'amore

wirklich von Dante stammt, so hätte es eine Zeit gegeben, da der Dichter beide Ideale friedlich zu vereinigen hoffte: das erste als beschauliche Schönheit, das zweite als wirkende Tugend, Beatrice als eine übersinnliche Bellezza, Leggiadria und Gentilezza, und die Gentil Donna als Herrin von Cortesia, Valore, Prudenza und Onestà.

[1] Convivio II, 16.

Sicher ist jedenfalls, daß beide Motive sich gegenseitig befruchtet und geklärt haben. Ohne Beatricens Vorgang wäre die Gentil Donna nicht zum Symbol geworden. Und ohne die allegorische Ausdeutung der Gentil Donna als Philosophie und vorzugsweise Moralphilosophie wäre Beatrice nicht zu der Klarheit und Bedeutung gelangt, die ihr in der „Vita nuova“ noch fehlte und die ihr in der „Komödie“ geworden ist. Nachdem die Gentil Donna sich als Moralphilosophie enthüllt hatte, lag es nahe, auf Beatrice die Funktionen der mystischen Philosophie oder Theologie zu übertragen und der irdischen Vertreterin der Weisheit die himmlische der Offenbarung gegenüberzustellen.

Indem das „Convivio“ der hochpoetischen und symbolischen, aber mystisch verschwommenen Beatrice eine wesentlich prosaische und allegorische, aber wissenschaftlich aufgeklärte Rivalin vorzieht, wird Beatrice stillschweigend zur Entfaltung ihres geheimnisvollen Wesens gezwungen und wird vorbereitet auf die Rolle, die sie in der „Komödie“ zu spielen hat.

In dieser stillschweigenden oder mittelbaren Vorbereitung liegt der entwicklungsgeschichtliche Wert des „Convivio“. Der Dante des Convivio wendet sich ab von Beatrice, aber er wird ihr nicht untreu; spannt seinen Pegasus ins Joch, aber tötet ihn nicht; wird Philosoph, aber im Hinblick auf die Poesie.

c) Der Philosoph, der Prosaiker und Rhetor.

Leider ist das biographische Substrat der Gentil Donna noch gründlicher als das der Beatrice zerstört und verloren. Ja, vielleicht versteckt sich unter diesem namenlosen Attribut der „liebenswürdigen Herrin“ nicht eine Einzelne, sondern eine ganze Gruppe von Damen, die das Glück hatten, dem Dichter liebenswürdig zu werden

wer weiß, welche „Spröde“ (Pietra), „Kleine“ (Pargoletta), Alisetta,

o altra vanità con sì breve uso?

Die Zeit der „sittlichen Verirrung“, wenn man die Schwäche für Frauenschönheit schon einmal so nennen will, fällt wenigstens teilweise mit der Abfassung des *Convivio* zusammen. Dessen erste Kanzone ist 1293 und der letzte Termin 1308 zu setzen. Aber das *Convivio* will keineswegs als Denkstein solcher Verirrungen, sondern als Zeichen des Sieges über Vergehungen und Unglücksfälle jener Jahre betrachtet sein.

Die innere Läuterung soll nicht in ihrem Verlauf erzählt, sondern als abgemacht und vollendet dem Leser durch eine sachliche und strenge Lehrhaftigkeit recht eindringlich dargestellt werden. Der Verfasser will sich in den Augen der Welt rehabilitieren. Er macht mit scholastischer Schärfe einen gewaltsamen Schnitt in sein Leben. Das Jünglingsalter, sagt er, endigt mit 25 Jahren, das Mannesalter mit 45. Dem letzteren geziemt Mäßigung jener sinnlichen Liebe, die in jüngeren Jahren wohl natürlich war.

Wer nun die nach der *Vita nuova* noch veröffentlichten Liebeslieder Dantes zu Gesichte bekam, der konnte ihn für einen wollüstigen Menschen halten. Das *Convivio* aber sollte mittelst allegorischer Auslegung beweisen, daß nicht „Leidenschaft, sondern Tugend der Beweggrund dieser Lieder war“. So wird denn, zunächst aus äußeren Gründen des Anstandes, die ursprünglich wohl sinnliche Liebe zu der Gentil Donna in philosophisches Studium umgedeutet und umgebogen. Vielleicht sollte noch mit verschiedenen anderen Liebesverhältnissen etwas Ähnliches gemacht werden. Aber das *Convivio* blieb unvollendet. Die rein persönliche Tendenz des Werkes, die im Grunde weder künstlerisch noch

wissenschaftlich war noch werden konnte, ist der Geburtsfehler, der sich gerächt hat.

Für Dantes künstlerische Entwicklung war es zunächst ein Glück, daß die Allegorisierung der Gentil Donna post festum, d. h. nachdem die Pfeile Amors schon gezündet hatten, sich vollzog. Denn dank der Zähigkeit, mit der der Dichter an der überkommenen Form des Minneliedes festhält, sichert er sich eine einheitliche, lückenlose Entwicklung. Heutzutage, da die künstlerischen Traditionen sich beträchtlich gelockert haben oder sich gegenseitig kreuzen und durchbrechen, werden junge Talente zumeist recht zügellos und unvermittelt von einer Stilart in die andere und von Gegensatz zu Gegensatz geschleudert. Es bilden sich frühreife Formenkünstler, die, bevor sie noch etwas Eigenes zu sagen haben, über die ganze dichterische Technik der Vergangenheit und der Neuzeit verfügen. Für Dante aber gab es noch immer nur die eine ausgereifte Technik des höfischen Minnesangs. Diese war freilich, wie wir sahen, schon in der *Vita nuova* zu eng für Dantes Geist geworden. Prosa hatte darum bald belehrend, bald berichtend, bald entschuldigend und ergänzend dem behinderten Sänger aushelfen müssen. Es war eine halb wissenschaftliche, halb dichterische Prosa, eine Mischung von Kommentar und Erzählung.

Im *Convivio* wird nun äußerlich dieselbe Technik beibehalten; aber das innere Verhältnis von Prosa und Dichtung hat sich geklärt. Die Prosa gibt sich lediglich noch als Kommentar, als Kritik und Wissenschaft. Sie greift nicht mehr, wie es in der *Vita nuova* der Fall war, in das Werden der dichterischen Welt hinein; sie folgt wie eine gefügige und aufmerksame Magd ihrer lyrischen Herrin; sie ist, wie Dante sich ausdrückt, *servo conoscente* und *obbediente* der Kanzonen des *Convivio*.[1]

[1] Convivio I, 5—7 inkl.

Wissenschaftliche Prosa aber kann, nach den Begriffen des Danteschen Zeitalters, streng genommen nur in lateinischem Gewande erscheinen, denn Latein ist die wahre Sprache der Wissenschaft. Wenn Dante trotzdem seinen wissenschaftlichen Kommentar auf italienisch schreibt, so tut er es, weil die Kanzonen, denen der Kommentar zu dienen und als *servo conoscente e obbediente* sich unterzuordnen hat, ebenfalls italienisch sind.

Demnach sollte man erwarten, daß alle wissenschaftlichen und prosaischen Elemente des *Convivio* von einer großen dichterischen und lyrischen Zentralidee überhöht, beherrscht und geregelt werden. — Das Gegenteil ist der Fall. Lehrhafte, wissenschaftliche, unkünstlerische Tendenzen beherrschen, soviel man sehen kann, das ganze Bruchstück des *Convivio*. Der „einsichtsvolle und gehorsame Diener“ ist in Wahrheit ein pedantischer, störrischer und willkürlicher Tyrann; und die Kanzonen ihrerseits sind in ihrem lyrischen Wesen so wenig „souverain“, so abstrakt und analytisch, daß wir in der Tat nicht wissen, ob der Kommentar den Liedern oder die Lieder dem Kommentar zuliebe geschrieben wurden.

Vermutlich war beides der Fall. Wenn es im Abgesang der ersten Kanzone des *Convivio* heißt:

> Mein Lied, ich glaube, daß es Wenige sind,
> Die deinen Sinn genau verstehen werden,
> So dunkel sprichst du und so mühevoll!

so ist schon hier die Notwendigkeit und darum vielleicht auch die Absicht nachträglicher Kommentierung angedeutet. Mit anderen Worten: der Künstler ist in das Stadium der Selbstbesinnung und Selbstkritik eingetreten, der Mystiker zum Philosophen, und der Schwärmer zum Denker erwacht. Im Zustande solcher Selbstbesinnung oder solchen Erwachens aber sollte ein Dichter sich des Dichtens enthalten, denn wo kritische und lyrische

Tätigkeit zusammentreffen, da können sie sich gegenseitig nur beeinträchtigen.

Darum kann das *Convivio*, welches wir als das Werk der kritischen Selbstbesinnung des Dichters bezeichnen müssen, weder in der Geschichte der Kunst, noch in der der Wissenschaft einen bedeutenden Platz beanspruchen. Wir haben schon früher gesehen, wie hier an allegorische Lieder, die an und für sich unverständlich sind, sich wissenschaftliche Darlegungen in Prosa hängen, die an und für sich zusammenhangslos sind, wie die Poesie durch Kritik erschlossen, und die Kritik wieder durch den poetischen Faden zusammengehalten werden muß.[1] — Auch wenn das *Convivio* vollendet wäre, so könnten wir, glaube ich, weder eine philosophische noch eine künstlerische Zentralidee mit Sicherheit darin erweisen. Denn der seelische Zustand, den es widerspiegelt, ist in sich selbst ein geteilter und unvollendeter. Äußerlich ein Bruchstück, bezeichnet das *Convivio* auch innerlich nur ein Bruchstück der Entwicklung unseres Dichters.

Wir stehen an einem Punkte, wo die Entwicklungsbahn des Danteschen Geistes sich in zwei Arme teilt. Nach der kritischen Seite hin weist das *Convivio* auf Dantes lateinische Prosawerke, d. h. auf seine Poetik *(De vulgari eloquentia)*, auf seine politische Ethik (*De Monarchia)* und auf seine Naturphilosophie (*Quaestio de aqua et terra*); nach der künstlerischen Seite hin führt es uns zu der „Komödie". Der Hauptarm der Danteschen Entwicklungsbahn ist selbstverständlich dieser zweite, der dichterische. Im Übrigen wird das Verhältnis durch zwei kapitale Tatsachen bestimmt. Erstens: in seinen wissenschaftlichen Arbeiten kehrt Dante unmittelbar nach dem *Convivio* zum Latein und zur reinen Prosa zurück. Zweitens: der ganze Gedankengehalt dieser wissenschaftlichen Untersuchungen ist in die italienische Kunst-

[1] Vgl. Bd. I, S. 235.

form der „Komödie" eingegangen und dichterisch verarbeitet. Mit andern Worten: die „Komödie" setzt wissenschaftliche Arbeit und Prosa voraus, aber die Prosawerke Dantes wären auch ohne die „Komödie" verständlich. Dieses prinzipielle Verhältnis kann durch chronologische Bedenken nicht umgestoßen werden. Es mag sein, daß die Abfassung des *De Monarchia* und der *Quaestio* später fällt als die der „Komödie"; aber die Abfassung ist etwas anderes als der Gedanke oder die Philosophie. Für uns ist an dieser Stelle der wissenschaftliche und prosaische Gedanke nur Inhalt und hat als solcher die prinzipielle Priorität vor der dichterischen Form. Die Kunst des lateinischen und latinisierenden Prosaikers hat für die Stilgeschichte der „Komödie" nur negatives Interesse. Eben im *Convivio* befreit sie sich und zweigt sich ab von der Kunst des italienischen Dichters. Alles das, was an der Gedankenwelt des Kritikers und des Philosophen nicht zu Kunst und Dichtung werden kann, wird nunmehr ausgeschieden: und dieser prosaische Rest findet in den lateinischen Schriften seine sachgemäße d. h. systematische Form. Logisches System, das ist die Form des abstrakten Gedankens.

Im *Convivio* haben wir zwar schon philosophische Sicherheit und Klarheit, aber noch in chaotischer Form. Im *De vulgari eloquentia* beginnt das System sich zu kristallisieren, im *De Monarchia* ist es zu vollendeter logischer Ordnung gefestigt.

Auf seine Form hin betrachtet, enthält demnach das *Convivio* einerseits fragmentarische Ansätze zu systematischer Kristallisierung der Philosophie, und andererseits gärende Keime zu einem poetischen Lebewesen. Es ist sozusagen eine Brutstätte mechanischen und organischen Werdens, wo der Vorgang der logischen Festigung im Begriff ist, sich von dem der poetischen Entfaltung zu scheiden.

Der Fortschritt des Trennungsprozesses läßt sich innerhalb des *Convivio* selbst beobachten. Schon in der dritten Kanzone wird die Allegorisierung der Gentil Donna als Filosofia und damit die intellektualistische Zerstörung des Minnesangs aufgegeben:

Le dolci rime d'amor, ch'io solia
Cercar ne'miei pensieri,
Convien ch'io lasci . . .

Die Philosophie, welche der verhüllte Gegenstand der allegorischen Minnedichtung gewesen war, wird zur inneren Triebfeder, wird aktiv und praktisch im Gemüte des Dichters. Er singt nun nicht mehr minnedienerlich über die Philosophie, sondern philosophisch im Geiste der Philosophie. Seine Kanzone wird zum Lehrtraktat; an Stelle der Allegorie tritt das System. Neben dem obigen Lehrgedicht über das Wesen des Adels sollte wohl auch die Kanzone vom Wesen der Anmut (*Poscia ch' Amor del tutto m'ha lasciato*) und die vom Wesen der Freigebigkeit (*Doglia mi reca nello core ardire*) im *Convivio* Platz finden. Es ist leicht zu beobachten, wie sich in diesen Stücken die wissenschaftliche Darlegung rednerisch belebt, wie der Lehrtraktat zum Rügelied, und die logische Form des Systematikers in die rednerische des Predigers und Satirikers sich verwandelt.

Auch nach dieser Seite hin bereitet sich im *Convivio* eine Abzweigung und Scheidung vor. Das Pathos, die Tiraden und Invectiven, die sich hier bald in Vers bald in Prosa, stellenweise zerstreut, gelegentlich und oft recht unvermittelt finden, sind zu reiner, persönlicher und ethisch-politischer Rhetorik in Dantes lateinischen Episteln verarbeitet. Wie die Systematik der wissenschaftlichen Schriften, so interessiert uns auch die Rhetorik dieser Episteln nur negativ, d. h. nur insofern sie abgestoßen und dem Werdegang der „Komödie“ so zu sagen aus dem Weg geräumt wurde.

Nirgends besser als im *Convivio* sehen wir, wie gefährlich die verwickelte Vielseitigkeit und der unruhige Reichtum des Danteschen Geistes für die Gestaltung seiner göttlichen Komödie hätte werden können. Der Philosoph in ihm war erwacht und drängte nach systematischem Ausdruck; der praktische Mensch in ihm war aufgerüttelt worden und suchte in lehrender, strafender, mahnender, höhnender und flehender Wiegelrede sich geltend zu machen; beide aber drohten den frommen Dichter zu ersticken. Sie hätten ihn vielleicht erstickt und hätten die „Komödie“ im Keime getötet oder nachträglich noch die fertige Form des christlichen Kunstwerkes zersprengt, wenn ihnen nicht anderweit, d. h. in lateinischer Prosa, ihr Recht geworden wäre.

So aber war das chaotische Durcheinander nur ein dialektischer Moment, nur eine rasch überwundene Krisis des Danteschen Künstlergeistes. Was im *Convivio* nach allen Seiten hin anarchisch auseinanderstrebt, das fügt sich später alles in der „Komödie“ wieder zu wunderbarer Ordnung und Einheit zusammen.

d) Die kritische und ethische Überwindung des Mystizismus.

Denkt man sich nun, soweit es möglich ist, aus dem *Convivio* diejenigen Elemente, die sich später tatsächlich ausgeschieden haben, hinweg, entfernt man die intellektualistischen Formen der Allegorie und der Systematik, sowie die rhetorischen der Satire, der Ermahnung und der Selbstverteidigung — was bleibt dann überhaupt noch? Das Motiv der *gentil donna* ist kritisch aufgelöst; Beatrice scheint vergessen, der ganze mystische Schwung des Jünglings erstorben zu sein. Anstatt des liebenswürdigen und schmachtenden Dichters der *Vita nuova* sehen wir einen aufklärerischen und eifernden Pedanten

vor uns — beinahe so etwas wie jene Professoren, die nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in der Politik noch wichtig tun. Ist es überhaupt derselbe Mensch? Ist nicht aller innere Zusammenhang gewaltsam zerrissen? Wo bleibt die Kontinuität der Entwicklung, die wir früher gerühmt und gegen Witte und dessen Anhänger behauptet haben?[1]

Gewiß, die Visionen und Traumgesichte sind zu Ende, Beatrice ist entschwunden, und selbst die Rolle ihrer Nachfolgerin und Nachahmerin, die Rolle der Gentil Donna ist ausgespielt.[2] Allein, diese Rolle war nur Maske, nur vorübergehende Hülle. Sie fällt — und als der wahre und echte Akteur der philosophischen Aufgabe entpuppt sich ein kraftvoller Mann und Dichter dazu: Virgil! Die Mannwerdung der Philosophie, die Überwindung weiblicher Mystik und weibischer Verkleidung des Gedankens, die Ersetzung der Gentil Donna durch Virgilio, das ist das positive entwicklungsgeschichtliche Ergebnis des *Convivio.* Freilich, dieses Ergebnis ist noch nicht zum Kunstwerk durchgebildet, sondern nur erst als psychologischer Zustand, als Tendenz, als Ethos und als mehr oder weniger feste Überzeugung im *Convivio* enthalten; aber Schritt vor Schritt läßt sich seine allmähliche Verdichtung erweisen.

Wir erinnern uns, wie klar und fest im Prosakommentar des *Convivio* die Selbständigkeit der Vernunft begründet wird und wie innig mit der Achtung vor der natürlichen Vernunft die Achtung vor der natürlichen Sittlichkeit daselbst verbunden ist[3], wie entschieden sich

---

[1] Vgl. Bd. I, S. 263 ff.

[2] Sofern man nicht, was aber höchst unsicher und willkürlich wäre, in der Matelda des Purgatorio die gentil donna wiedererkennen will.

[3] Bd. I, S. 236—240.

die Wendung von der Kontemplation zu der praktischen Philosophie vollzieht, wie auf die blasse Gentil Donna des ersten Traktates im vierten Traktate der kraftvolle Vertreter des freien Willens, der Stoizismus und „jener herrliche Cato“ folgt. Zunächst zeigt Cato sich nur als historische Figur; aber auch die symbolische Funktion, die er als Held des freien und gottgefälligen Willens in der „Komödie“ bekommen soll, ist vorbereitet in den Worten des *Convivio: E quale uomo terreno più degno fu di significare Iddio, che Catone? Certo nullo!* [1]

Das Cato-Symbol dürfte in der Entwicklungsgeschichte der „Komödie“ älter sein als das Virgil-Symbol. Ohne die stoische Stimmung, ohne die Verehrung der mannhaften und trotzigen Sittlichkeit des Altertums, ohne das Erlebnis der moralischen Selbstzucht, wäre die Philosophie für Dante wohl immer ein Weib, eine Geliebte, eine Gentil Donna geblieben, aber schwerlich ein Mann, ein Freund, ein Führer und Meister, ein Virgil geworden. Wie wichtig diese einfache und philosophisch zwingende Erwägung für die Chronologie der „Komödie“ werden kann, das haben die streitenden Philologen, soviel ich sehe, vergessen.

Eine intellektualistische und naturalistische Auffassung der Philosophie, wie man etwa bei Cavalcanti oder bei den Averroisten sie findet, hätte unseren Dichter zu religiösen Zweifeln und zum Zwiespalt zwischen Glauben und Wissen geführt. Dann wäre Feindschaft und Eifersucht zwischen Beatrice und der Dame Philosophie entflammt — und es war nicht abzusehen, wie sich die Beiden ohne Mord und Totschlag je wieder hätten versöhnen sollen. Entweder die mystische Beatrice oder die rationalistische Gentil Donna hätte siegen und ihrer Rivalin den geliebten Schützling Dante entreißen müssen. Zu einem solchen

---

[1] Conv. IV, 28.

Eifersuchtsdrama aber ist, wie wir sehen, nur in der mystischen und allzumystischen *Vita nuova* ein schwacher Ansatz vorhanden. Dieser Ansatz wird im *Convivio* abgeschnitten. Das herrische Gebaren, die *atti disdegnosi e feri* der Frau Philosophia schrecken den Dichter. Die anfangs so liebenswürdige und mitleidige Herrin hat sich zu einem stolzen Mann-Weib entwickelt. Der Liebhaber kehrt sich ab von ihr, hofft aber, sie später mit erneuten Kräften zu umwerben.

> Non perchè 'io non speri
> adesse (le dolci rime d'amor) ritornare.

Nachdem er jedoch in einer praktischen und ethischen Auffassung des Lebens seine Kräfte erneut hat, nachdem ihn das Schicksal zum Manne geschmiedet hat, siehe, da ist auch das männische Weib Philosophie zu einem richtigen Mann geworden. Und auf einen Mann braucht die himmlische Beatrice nicht mehr eifersüchtig zu sein. Jetzt können Virgilio und Beatrice in Eintracht und in gemeinsamer Hilfeleistung sich um Dante, ihren Freund und Schützling, bemühen. Die Einheit von Glauben und Wissen ist dank dem Übergang der Intellektualphilosophie in Moralphilosophie gerettet. Das Virgilsymbol fußt auf dem Catosymbol.

Das Virgilsymbol aber ist im *Convivio*, so viel ich sehe, nur erst kritisch aber noch nicht künstlerisch vorbereitet. Im 24. Kapitel des vierten Traktates des *Convivio* verrät uns Dante eine Auffassung der Äneis, die seit der allegorischen Virgilerklärung des Fulgentius dem ganzen Mittelalter eigen war. Es ist die Auffassung, daß die Taten und Schicksale des Äneas in vorbildlicher und figürlicher Weise uns den sittlichen Entwicklungsgang des Menschen durch seine verschiedenen Lebensalter hindurch darstellen. Das 26. Kapitel desselben Traktates enthält einige kleine Proben dieser moralphi-

losophischen Erklärung. Das vierte, fünfte und sechste Buch der Äneis, meint Dante, umfasse das zweite Lebensalter des Menschen, die Mannheit, d. h. diejenige Zeit, in der wir Selbstbeherrschung, Mäßigung und Kraft üben sollen, geradeso wie Äneas bei seinem Verzicht auf Dido und bei seinem Gang in die Unterwelt getan habe usw.

Kurz, Virgil, „lo maggier nostro poeta" wird von Dante als Lehrer der sittlichen Lebensweisheit, und die Äneis als ein moralphilosophisches Gedicht über die jeweiligen ethischen Ideale der vier Altersstufen des Menschen gefaßt und gedeutet. An einer anderen Stelle des *Convivio* aber[1] wird einem Worte des Virgilius gar eine Art göttlichen und prophetischen Wahrheitsgehaltes zugeschrieben. Es sind die Worte, die dem Juppiter in den Mund gelegt, die ewige Weltherrschaft der Römer verkünden:

> His (Romanis) ego nec metas rerum, nec tempora pono:
> Imperium sine fine dedi.[2]

Damit erscheint der ethische Ratgeber Virgil nun auch als p o l i t i s c h e A u t o r i t ä t. Man sieht, die Hochschätzung, die Dante dem Dichter der Äneis entgegenbringt, ist zunächst eine praktische, eine ethisch-politische. Erst in zweiter Linie kommt die ästhetische Verehrung. So ist, wenigstens was Dante betrifft, unsere obige These vom ethisch-mystischen Ursprung des Humanismus gesichert.

Man wird uns einwenden, daß Virgil als ä s t h e t i s c h e s Vorbild schon im 25. Paragraphen der *Vita nuova*, also lange vor der ethisch-politischen Auffassung in der Zeit des *Convivio*, sich findet. Gewiß, aber man sehe doch zu welchem Zweck und in welchem Sinne dieses ästhetische Vorbild aufgestellt wird:

---

[1] Conv. IV, 4. — [2] Äneis I, 283 f.

Con ciò sia cosa che a li poete sia conceduta maggiore licenza di parlare che a li prosaici dittatori. Ein Vorbild der Licenz, aber kein Vorbild der Regel ist Virgil für den Dichter der *Vita nuova!* So lange man an einem Künstler nur das bewundert, was er sich erlaubt, ohne zu sehen, wieviel er sich auferlegt, hat man gerade das Künstlerische an ihm noch nicht erfaßt.

Ein tieferes ästhetisches Verständnis der virgilianischen und überhaupt der antiken Klassiker hat Dante sich erst im *De vulgari eloquentia* gebildet. Das *Convivio* aber ist noch allzusehr von persönlichen, praktischen und moral-philosophischen Interessen beherrscht, um einen großen künstlerischen Fortschritt bedeuten zu können. Aber in allseitigster Weise ist dieser Fortschritt vorbereitet. Der Mystizismus der *Vita nuova* ist kritisch geklärt und ethisch überwunden. Beatricen gegenüber hat Cato sich aufgestellt, und Virgil, der milde reife Virgil, ist im Begriff in die Mitte zu treten!

c) Läuterung des Geschmackes und Studium der Antike.

Eine der mächtigsten und geheimnisvollsten Kanzonen, das Lied von der Gerechtigkeit: *Tre Donne intorno al cor mi son venute,* war, wie wir von Dante selbst wissen, bestimmt, an zweitletzter Stelle im *Convivio* zu stehen und kommentiert zu werden. Dieses Gedicht ist ein Markstein in der Entwicklung des Künstlers; es beschließt den Zyklus der moralischen Kanzonen und eröffnet einen neuen Ausblick auf die „Komödie“. Denn hier ist die sittliche Lehre keine systematische Abhandlung über das Wesen der Gerechtigkeit mehr, sie ist auch keine Strafpredigt noch sonst eine rednerische Leistung; nein, sie ist ein Erlebnis voll lyrischen und elegischen Gehaltes geworden: das Erlebnis des ungerecht Verbannten.

Einsam weilt der geächtete Dichter in der Fremde, aber Amore, die Liebe zu allem Guten und Schönen, herrscht unerschüttert in seinem Herzen. Siehe, da kommen, Zuflucht und Heimat suchend, drei Göttinnen. Und wie am Herd eines Freundes lagern sie sich um das liebende Herz des Dichters. Auch sie, die schönen und erhabenen Göttinnen, sind geächtet. Und die Älteste unter ihnen beginnt zu klagen. Sie gleicht einer geknickten Rose. Mühsam stützt sie sich auf ihre Hand. Der nackende Arm, „eine Säule des Schmerzes“, auf den sie sich gelehnt hat, fühlt sich von heißen Tränen überrieselt. Die andere Hand verdeckt die weinenden Augen. Barfuß und mit zerrissenem Gürtel, königlich in ihren Lumpen. — Amor, halb mitleidsvoll halb neugierig, erspäht die entblößten Reize und fragt nach ihrem Schmerz. Wie sie sich ihm als *Drittura*, als die „Gerechtigkeit“ zu erkennen gibt, da faßt ihn Schmerz, und er schämt sich. Er fragt nach Herkunft und Art der zwei Anderen. Sie antwortet: Dort wo der Nil als kleines Flüßchen entspringt, wo Weidengebüsch rings den Ort beschattet, am Ufer der jungfräulichen Quelle, habe ich jene geboren, die mir zur Seite ist und mit den blonden Zöpfen sich die Augen trocknet. Und wie die schöne Tochter sich in der klaren Quelle spiegelte, da gab sie der Andern, die weiter von mir entfernt ist, das Leben. — Zu allen Dreien spricht Amor seinen Trost:

Erhebt das Haupt! —
Hier meine beiden Pfeile,
Sie sind gerostet, seht, von langer Ruhe.
Und „Großmut“, „Mäßigkeit“ und alle Kinder
Von unsrem Stamme müssen betteln gehen.
Wenn das ein Unglück ist,
So mögen weinen drüber, mögen jammern
Die Menschen, die es trifft,
Daß solch ein Himmel über ihnen waltet —

Nicht wir! Wir stammen von der ew'gen Burg!
Tat man uns heut ein Leides —
Wir leben dennoch, finden dennoch Menschen,
Bei denen dieser Liebespfeil nicht rostet. —

Und jetzt nimmt der Dichter selbst das Wort:

Und wie ich hör' in ihrer Himmelssprache
Die heimatlosen Mächte
Sich trösten und beklagen —
Da rechn' ich mein Exil zur Ehre mir!
Und wenn durch Urteil oder Schicksalsfügung
Die weiße Lilie sich
Im Blute färben soll —
Als braver Mann zu fallen lob' ich mir! —
Nur daß die schöne Blüte meiner Sehnsucht
Mir nicht entrückt in weite Ferne schwände,
Die mir den Wunsch entflammte,
So wär' mir leicht, was alles auf mir lastet!
Doch dieses Feuer hat
In Mark und Fleisch mich schon verzehrt!
Der Tod setzt mir den Schlüssel an die Brust.
Drum, wenn ich schuldig war —
Ich hab's ja abgebüßt seit vielen Monden —
Wofern, wenn man bereut, die Schuld erlischt.

Wie eine schamhafte Frau, heißt es im Abgesang, so sollst du, mein Lied, das Geheimnis deines tieferen Sinnes bewahren. Nur edel gesinnten Menschen magst du dich enthüllen.

Und nach der Blume, die so reizend scheinet,
Erwecke Sehnsucht in verliebten Herzen!

Diese Blume, diese geknickte Rose ist *Drittura,* die „ewige Gerechtigkeit“. Ihre beiden Kinder pflegt man als die „menschliche Gerechtigkeit“ und als das „Gesetz“ zu deuten. Aber wie wenig tut hier die Deutung zur Sache! Ist doch das ganze Gedicht, wie von einem elektrischen Strome, von schwellenden Wallungen des Ge-

fühles lyrisch durchzittert und durchwärmt. Und sind es nicht alles Gefühle aus der ethischen Welt der Gerechtigkeit und der Liebe? Von einem erlittenen Unrecht gestoßen, schwingen und tönen die sämtlichen Saiten des menschlichen Gewissens. Ein edler, sittlicher Schmerz redet aus dem erhabenen Bilde der schönen, mißhandelten Frau. Das Mitleid, erst lüstern und neugierig, reinigt sich, erhebt sich, wird ethischer Zorn, Empörung, Kraftgefühl und schließlich ein stolzer Glaube in den Sieg des Guten. — Und nun erfaßt zum zweitenmal der Schmerz die Seele. Jetzt aber klingt sie sanft in weichen Tönen der Sehnsucht. Ihr letzter Wunsch ist Verzeihung und Liebe.

Die äußere Lage aber, welcher diese Gefühle zu entströmen scheinen, ist, zum Teile wenigstens, eine nachträgliche allegorische Konstruktion. Sie müßte uns kalt und fremd anmuten, wenn nicht das Gefühl mit seinen natürlichen Übergängen sie begleitete und erleuchtete. Aus dieser Durchdringung einer äußerlichen und unbekannten Begriffswelt mit der innerlichsten, uns allen gegebenen Gefühlswelt entsteht der Eindruck des Geheimnisvollen, des Wunderbaren und des Seltsamen. Was haben die schattigen, fernen, jungfräulichen Quellen des Nil mit der Gerechtigkeit zu tun? Man versteht nicht, aber man ahnt; und das Geheimnis gibt auch dem Bekannten eine neue Weihe. Neben den ethischen geraten nun gar die theoretischen Gefühle der Neugier, der ästhetischen Schaulust und des ewigen Wahrheitssinnes in Bewegung. Die ganze menschliche Welt ist lebendig geworden. Wir haben im Rahmen eines trobadormäßigen Sirventes ein unermeßliches, universales Gedicht. Die erste Skizze zu einem kosmischen Riesengemälde!

Die Tendenz nach Universalität ist für das ganze *Convivio* charakteristisch. Zu Anfang erscheint sie pro-

saisch: als Kompilation und Enzyklopädie. In dieser Kanzone nimmt sie zum erstenmal eine poetische Wendung. Aber die Mittel, mit denen der Dichter arbeitet, reichen noch nicht für ein universales Gedicht. In quantitativer Hinsicht könnten sie wohl genügen; denn in dem kürzesten Liede vermag ein Dichtergeist die Unendlichkeit zu halten. Der Mangel ist ein qualitativer.

Was uns den Genuß des Liedes von der Gerechtigkeit beeinträchtigt, das ist das Gefühl, daß das Geheimnis, welches unsere Neugier weckt, an manchen Stellen nur für uns, aber nicht für den Dichter besteht. Dante hat uns etwas, was er weiß, verborgen, hat uns wie Kinder behandelt und spielt mit seinem Leser.

Bastin le parti nude.

Das mag ein Schulmeister sagen, aber kein Dichter. Der Dichter muß sich uns, wenn er universal sein will, eröffnen und schenken mit seiner ganzen Seele. Seine gesamte Subjektivität muß uns zum klaren Objekte werden. Vom erzieherischen Standpunkte aus mag es zweckdienlich sein, wenigstens zeitweise dies oder jenes zu verheimlichen. Vom ästhetischen Standpunkte aus wird jede Lücke des inneren Zusammenhanges, jeder unvermittelte Sprung der Phantasie, als Fehler empfunden. Ist es ein beabsichtigter, etwa pädagogisch-allegorischer Sprung, so macht er den Eindruck der Geschmacksverirrung. Ist es ein unbeabsichtigter Sprung, so wird er uns als Nachlässigkeit oder aber als Impotenz erscheinen.

Für Dante besteht die Gefahr der künstlerischen Impotenz wahrhaftig nie und nirgends. Wohl aber läßt er sich im Bewußtsein seiner Kraft zuweilen gehen und verfällt in jene großartige Nachlässigkeit des Ausdrucks, die zwar keine Verirrung, aber doch ein Mangel des Geschmackes ist. Von dem Vorurteil der erzieherischen Aufgabe des Dichters aber hat er sich nie und grundsätzlich nicht

losgemacht. Darum droht ihm fortwährend auch die positive und sozusagen gewollte und pedantische Verirrung oder Verstiegenheit des Geschmackes. Zahllos und mit Händen zu greifen sind die Geschmacklosigkeiten der ersten sowie der zweiten Art in den Gedichten der *Vita nuova* und insbesondere in denen des *Convivio.* In den Jugendarbeiten hat die nachlässige oder romantische, in den Lehrdichtungen des Mannesalters aber die pädagogische Geschmacklosigkeit das Übergewicht.

Aus dieser gotischen und pedantischen Misère hat unseren Dichter das Studium der Antike gerettet und vor allem Virgil. *Virgile, dont le goût fut le génie,* wie der Abbé Delille so treffend gesagt hat.

α) Die klassische Prosa.

Wie die meisten mittelalterlichen Gelehrten, so dürfte auch Dante der antiken Literatur zuerst durch ihre Epigonen nahe gekommen sein. Der künstliche Periodenbau des Orosius, die bewegte Rhetorik des Augustin, der gemischte, lyrisch-didaktische Stil des Boethius und andere mehr oder weniger barocke Ausläufer der klassischen Kunst waren vielleicht die ersten, die Dantes Formensinn gefangen nahmen — für die Läuterung des Geschmackes gewiß keine günstige Lektüre. Andere historische und wissenschaftliche Prosaiker, die im *De vulgari eloquentia*[1] als Muster der Form empfohlen werden: Plinius, Frontinus und vermutlich auch Titus Livius, sind unserem Dichter nur in Zitaten und Auszügen bekannt gewesen.[2] Cicero und Seneca aber, von denen er mehrere philosophische Werke im Zusammenhang gelesen hatte, blieben

[1] II, 6.

[2] Vgl. Schück, Dantes klassische Studien und Brunetto Latini in den Neuen Jahrb. für Philol. und Pädag. Bd. 92. 1865. Scherillo, alcuni capitoli della biografia di Dante, S. 448 ff. Edw. Moore, Studies in Dante, Bd. I.

zu unserem Erstaunen ausgeschlossen aus der Reihe der großen Prosaiker. Der Name Tullius ist erst in der italienischen Übersetzung des *De vulgari eloquentia* von Trissino in die betreffende Stelle eingeschaltet worden.[1]

Man hat die Prosa der *Vita nuova* mit derjenigen des *Convivio* verglichen und eine Reihe bedeutender Veränderungen festgestellt. Dort ist der Satzbau verhältnismäßig einfach, die verschränkte Wortstellung noch selten und diskret; ein starker und sonorer rhythmischer Einschlag und mancherlei Berührungen mit der gebundenen Rede machen sich geltend. Man wird bald an die einfache französische Erzählungsweise, bald an die klingende Kunstprosa der spät- und mittellateinischen Literatur erinnert. Kurz, es herrscht im ganzen noch mittelalterlicher Geschmack. Anders das *Convivio.* Der sogenannte Kursus oder der rhythmische Satzschluß ist seltener, die Perioden aber sind länger, verschränkter, kühner und reicher geworden in ihrer Gliederung. Das Kunstideal der klassischen Prosa hat sich dem der mittelalterlichen gegenüber geltend gemacht.[2] Was an Anmut und musikalischem Schmuck verloren ging, ist an Festigkeit, Sachlichkeit und Klarheit gewonnen worden. Die spezifischen Eigenschaften der Prosa haben sich in klassischer Weise herausgeläutert.

Und sollte eine ähnliche Annäherung an den klassischen Geschmack nicht auch in der Dichtung zu beobachten sein? Konnten wir doch selbst in der Art, wie die provenzalischen Trobadors auf Dante gewirkt haben, einen Fortschritt von der romantischen zu der klassischen Stilart verfolgen.[3]

---

[1] Vgl. Rajnas, Krit. Ausg., S. 153, Anm. 2.

[2] Vgl. Giuseppe Lisio, L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri e del sec. XIII, Bologna 1902, S. 121 ff.

[3] Vgl. oben S. 654 f., 663 u. 685.

β) Lucanus.

Schon in der *Vita nuova* ist der Kanon des Danteschen Geschmackes vorbereitet. Virgil, Horaz, Ovid und Lucan werden als mustergültig aufgeführt. Der griechische Homer, den Dante nicht gekannt hat, steht lediglich als dekorative Größe daneben. Die *bella scuola* der großen Poeten des Elysiums (Inf. IV) ist konstituiert. Die Bekanntschaft mit Statius und Juvenal scheint erst in der Zeit des *Convivio* erfolgt zu sein.

Merkwürdigerweise hat der kräftigste von allen, Juvenal, den schwächsten Eindruck hinterlassen. Zu einem unmittelbaren und eindringenden Studium der Satiren scheint Dante überhaupt nicht gekommen zu sein.[1]

Um so kräftiger hat derjenige Dichter, der den Prosaikern am nächsten steht, Lucan, gewirkt. Lucan besaß, was Dante sich erst erringen mußte: Objektivität und ein ruhiges Auge für die Gegenstände der Wirklichkeit. Er hat nichts von der bewegten und transzendenten Phantasie, die alles Harte belebt, alles Starre in Fluß bringt, alles Äußerliche innerlich macht. Ohnmächtig steht er den Dingen gegenüber; es ist ihm versagt, sie dichterisch umzuschaffen. Er muß sich begnügen, sie zu analysieren und zu beurteilen wie ein kritischer Historiker, oder sie zu verdrehen und zu kombinieren wie ein rednerischer Advokat, oder sie abzuklatschen und zu stereotypieren wie ein beschreibender Geograph, oder aber, wenn er dennoch Künstler sein will, sie in spielerischer Weise zu übertreiben, zu schminken, zu arrangieren und durch allerhand technische Mittel interessant und schön zu machen. Diese sämtlichen Prozeduren sind mit staunenswertem Geschick, mit geschultem Geschmack und mit blendendem Geist in Lucans *Pharsalia* zur Anwendung gebracht.

---

[1] Vgl. Edw. Moore, a. a. O., S. 255—258.

Hier mag Dante die leichte Eleganz, die feierliche Knappheit, die gelehrte Gedrungenheit topographischer, geographischer, astronomischer und meteorologischer Schilderungen, Beschreibungen und Erklärungen bewundert haben. Hier mag er gelernt haben, wie man einen gelehrten Exkurs, eine geschichtliche oder mythische Anspielung oder naturwissenschaftliche Kenntnisse zwanglos in die Erzählung einfließen läßt und einem gebildeten Leser Gelegenheit gibt, sich des eigenen Wissens zu erinnern und zu freuen, oder wie man durch Aufzählung seltener Namen Neugier erweckt und den Wissensdurst reizt.

So hat z. B. gleich im ersten Buch der Pharsalia die Schilderung der verschiedenen Standquartiere, aus denen Cäsar seine Truppen zusammenzieht, bleibenden Eindruck auf Dante gemacht.

> Deseruere cavo tentoria fixa Lemanno,
> Castraque, quae, Vogesi curvam super ardua rupem,
> Pugnaces pictis cohibebant Lingonas armis.
> Hi vada liquerunt Isarae, qui, gurgite ductus
> Per tam multa suo, famae majoris in amnem
> Lapsus, ad aequoreas nomen non pertulit undas.

Usw. usw. Etwa durch siebzig Verse zieht sich diese geographische Revue hindurch, an welche Dante im Paradiso VI, 58 ff. sich offenbar erinnert hat. Ähnlich mag im zweiten Buche (v. 392—438) die Schilderung des Apennin mit all seinen Flüßen, oder die der Syrten und der lybischen Wüste im neunten Buche auf unseren Dichter gewirkt haben. Besonders nachdem die langen Reisen und Wanderungen, die den verbannten Florentiner durch ganz Mittel- und Oberitalien und vielleicht noch weiter führten, das Auge für Land und Leute geschärft hatten, mußten die sachkundigen Landschaftsbilder des Lucan zur Nachahmung, oder vielmehr zum Wetteifer einladen.

Wir werden der Wahrheit ziemlich nahe kommen, wenn wir annehmen, daß Prunk- und Meisterstücke wie z. B. die Gründungsgeschichte von Mantua (Inferno XX, 55—99) oder die tendenziöse, politisch-geographische Darstellung des Arno-Laufes (Purgatorio XIV, 29—54) oder die emphatische Topographie von Assisi (Paradiso XI, 43—54), oder die astronomisch-historische Bestimmung der Heimat des Folquet von Marseille (Paradiso IX, 82—93) und Ähnliches, durch Episoden aus der *Pharsalia* wenigstens teilweise veranlaßt sind. Man vergleiche z. B. den stimmungsvollen Exkurs über den geographischen, klimatischen und sagengeschichtlichen Charakter des Kriegsschauplatzes in Thessalien (VI, 333—412) oder die geheimnisvolle Belehrung über den Ursprung des Niles, über die Ufer des heiligen Stromes und die Ursache der Überschwemmungen (X, 194—331).[1]

In der Jugend war Dantes Phantasie von Träumen und Tränen verschleiert. In der Schule Lucans ist sie sachlich geworden und exakt. Mit einer Fülle von Realien hat sie sich bereichert. Dem Lucan sind die Schlangennamen *chelidri, iaculi, faree, cencri* und *amfisibena* entnommen[2]; von Lucan stammt die Beobachtung der Figuren des Vogelfluges[3], sowie eine Reihe astronomischer Bestimmungen und endlich eine Fülle anekdotischer, mythischer und historischer Kenntnisse.[4]

Solche rein inhaltliche Entlehnungen wären ästhetisch bedeutungslos, wenn nicht Hand in Hand mit den lehrhaften Motiven auch etwas von dem lehrhaften Stile des Lucan auf die „Komödie“ übergegangen wäre. An

[1] Eine Reminiszenz an diese Stelle glaube ich auch in der oben analysierten Kanzone *Tre donne intorno al cuor mi son venute* erkennen zu müssen.

[2] Inf. XXIV, 86f. und Pharsalia IX, 700 ff.

[3] Parad. XVIII, 73 ff. und Phars. V, 711 ff.

[4] Belege bei Edw. Moore, a. a. O.

lehrhaften Motiven hatte das Mittelalter wahrhaftig keinen Mangel, aber der lehrhafte Stil war trocken, pedantisch, langweilig, unklar und verdrießlich. Die rednerische Eleganz des Vortrags, die sentenziöse Knappheit im Herausheben des Wesentlichen, die spielende Andeutung des Bekannten, die affektische Dekoration des Neuen und Interessanten, die pädagogische auf Umwegen fortschreitende Bewältigung des Schwierigen, die Emphase und das Pathos der kritischen Bewertung, kurz die ganze Rhetorenkunst der Didaxis war dem mittelalterlichen Menschen etwas Fremdes. Denn ihm galten Wissen und Belehrung entweder als eine Sünde oder als eine harte Pflicht; dem antiken Menschen waren sie Bedürfnis, Genuß, Unterhaltung und Luxus. Daher das ästhetische Gefallen an der Darstellung und an der spielenden, spielerischen, sophistischen und rednerischen Überwindung der Probleme. Die Eleganz der Lösung wird schließlich höher eingeschätzt als ihre Richtigkeit. Aus dieser Gesinnung heraus ist die ganze *Pharsalia* geschrieben. Sie hat erstens ein ethisch-politisches Motiv: Verdammung des Bürgerkrieges und der Tyrannis, und zweitens ein wissenschaftlich-historisches Motiv: sachlicher Bericht des Tatsächlichen. Beide Motive aber werden durch das fortwährende Streben nach rednerischer Wirkung beeinträchtigt. Die rednerische Wirkung ist in letzter Linie das Einzige, was dem Dichter am Herzen liegt. Er will glänzen um jeden Preis. Hinter seiner Sachlichkeit steht ein maßloses Selbstgefühl, hinter seinem Pathos die kalte Eitelkeit.

Dante hat es verstanden, vom Glanze, von der Eleganz und Würde der Lucanischen Rede sich gerade soviel anzueignen, als mit dem heiligen Ernste seines Gegenstandes und mit der Tiefe seines Gemütes sich vertrug, geradesoviel als nötig war, um die Verdrießlichkeit der mittelalterlichen Didaxis zu überwinden. Selten, nur sehr selten, will es uns scheinen, als habe auch Er durch die Lust

zu glänzen sich zu rhetorischen Floskeln verführen lassen. Es ist, als wolle er durch diese wenigen Floskeln uns nur die Gefahr und die Klippe bezeichnen, an der sein guter Genius ihn ruhig und sicher vorbeiführt.

γ) Ovid.

Einem weniger charaktervollen Dichter als Dante wäre auch das Vorbild des Ovid gefährlich geworden. Denn, so gut wie Lucan, versteht Ovid sich auf die Kunst, die hohlen Stellen der Dichtung mit dem Flittergold der Technik zu stopfen. Freilich, Ovid hat schöpferische Phantasie und ist ein echtes und reiches Poetentalent. Aber er wurzelt nicht in der Wirklichkeit; er bewegt sich im lieblichen Schein, schwelgt in der Illusion und in der Lust zu fabulieren. Dichten und Leben waren ihm zwei grundverschiedene Angelegenheiten. So kam es, daß er mit seinen Gedichten sich sein Lebensglück zerstörte, und daß andererseits nicht alles, was er dichtete, erlebt ist.

Das Beste, was er zu geben hat, sind Sagen, Fabeln und Mythen. An diesen Scheingebilden interessiert ihn nicht etwa der metaphysische Wahrheitsgehalt, sondern das Wunderbare. Und auch am Wunder sieht er nicht die geheimnisvolle Wirkung der Gottheit: nur den Effekt, den äußeren Verlauf, den Zauber oder die Verwandlung betrachtet er. Eine phantastische Welt, an die im Grunde Niemand mehr glaubte, sinnenfällig auszugestalten, rein ästhetisch glaubhaft, annehmbar und angenehm zu machen, das ist das Geschäft und der eigentliche Sinn seines Hauptwerkes, der *Metamorphosen*. Kunstgenuß als Selbstzweck, ein Irrgarten von Bildern. Was dem Ganzen seine Einheit gibt, ist die Absicht der Vergnügung, ein hedonistischer Schönheitssinn, der sich über alles ausbreitet. Der Versuch, die einzelnen Motive historisch zu komponieren, zu einer mythischen Weltgeschichte zu vereinigen und alles auf die Verherrlichung des römischen

Kaisertums hinzuleiten, ist zwar gemacht. Allein, die Teile sind von diesem Einheitsgedanken nicht durchdrungen; sie sind weder aufgebaut noch auseinander entwickelt. Eine sorglose Hand hat sie spielend zur anmutigen Guirlande geflochten. Religiöse, philosophische, moralische oder politische Absichten sind nur in rednerischem Beiwerk und nicht im Geiste des Dichters vorhanden. Sie stören nur, aber ändern nichts an dem Grundton sinnlicher Leichtfertigkeit. Durch anmutige, schalkhafte Übertreibungen, durch witzige Bemerkungen und ironische Seitenblicke verrät uns der Erzähler, daß es ihm selbst nicht ernst ist. Einem Meister wie Ariost, der mit allem tändelte, ist wenigstens die Kunstform heilig gewesen. Ovid aber scherzt sogar mit seiner eigenen Muse. Durch gesuchte Geistreicheleien, stilwidrige Nachlässigkeiten und allerhand billige Trivialitäten, die vielleicht dem Pöbel und dem Philister gefallen, betrügt er sich um den Beifall des Kunstverständigen. Weil er in die Mängel und Unarten seines Geistes vernarrt ist, so kann die Künstlerliebe zu den Traumgeschöpfen dieses Geistes keine reine sein.

Größere Gegensätze als Dante Alighieri und Ovidius Naso, als die göttliche Komödie, das Gedicht der Wahrheit, und die Metamorphosen, eine Götterkomödie der Irrungen, sind überhaupt nicht denkbar. Und dennoch hat Dante in einem der berühmtesten Gesänge seines Gedichtes sich mit Ovid in einen regelrechten Wettstreit eingelassen. In der Malerei des Wunderbaren, Unglaublichen und Ungeheuerlichen will er ihn und zugleich mit ihm den Lucan übertreffen. In der Tat, er hat Beide übertroffen. Aus der Pharsalia und aus den Metamorphosen hat er sich je zwei der schönsten Episoden zum Vorbild genommen. Lucan beschreibt mit gräßlicher Ausführlichkeit die Wirkung giftiger Schlangenbisse, denen pompejanische Soldaten in der lybischen Wüste zum Opfer fallen.[1]

[1] Pharsalia IX, 763 ff. und 790 ff.

Parva modo serpens; sed qua non ulla cruentae
Tantum morbis habet; mam plagae proxima circum
Fugit rupta cutis, pallentiaque ossa retexit.
Jamque sinu laxo nudum est sine corpore vulnus:
Membra natant sanie: surae fluxere: sine ullo
Tegmine poples erat: femorum quoque musculus omnis
Liquitur, et nigrâ destillant inguina tabe.
Dissiluit stringens uterum membrana, fluuntque
Viscera; nec, quantum toto de corpore debet,
Effluit in terras: saevum sed membra venenum
Decoquit: in minimum mors contrahit omnia virus.
Vincula nervorum, et laterum textura, cavumque
Pectus, et abstrusum fibris vitalibus omne,
Quidquid homo est, asperit pestis: natura profana
Morte patet: manant humeri fortesque lacerti;
Colla caputque fluunt: calido non ocius Austro
Nix resoluta cadit, nec solem cera sequetur.
Parva loquor; corpus sanie stillasse perustum:
Hoc et flamma potest. Sed quis rogus abstulit ossa?
Haec quoque discedunt, putresque secuta medullas
Nulla manere sinunt rapidi vestigia fati.
Cinyphias inter pestes tibi palma nocendi est:
Eripiunt omnes animam, tu sola cadaver.

Das ist verzerrter Naturalismus, gewaltsam übersteigerte Wirklichkeit, weder Wahrheit noch Dichtung, sondern ein künstliches Gebräu von beiden. „So fühlt man Absicht und man ist verstimmt.“

Gewiß ist auch Ovid ein raffinierter und berechnender Erzähler, aber er ist zugleich ein naiver und frischer Fabulist. Wie hübsch, wie plötzlich und natürlich läßt er den Kadmus sich in eine Schlange verwandeln[1].

. . . Ipse precor serpens in longam porrigar alvum!
Dixit: et, ut serpens, in longam tenditur alvum;
Durataeque cuti squamas increscere sentit,

[1] Metamorph. IV, 574 ff.

Nigraque caeruleis variari corpora guttis:
In pectusque cadit pronus: commissaque in unum
Paulatim tereti sinuantur acumine crura.
Brachia iam restant: quae restant, brachia tendit;
Et lacrimis per adhuc humana fluentibus ora,
„Accede, o! coniux, accede, miserrima," dixit . . .

Trefflich ist der überraschende Eintritt und Fortschritt des Wunders gezeichnet. Jetzt aber verdirbt der Dichter sich selbst das Konzept, indem er den Hilferuf des betroffenen Kadmus zu einer unzeitgemäßen Reflexion über seinen Zustand ausspinnt:

„Dumque aliquid superest de me, me tange: manumque
Accipe, dum manus est; dum non totum occupat anguis".

Es folgen einige anschauliche Verse über den Fortgang der Verwandlung:

Ille quidem vult plura loqui: sed lingua repente
In partes est fissa duas. Nec verba volenti
Sufficiunt: quotiesque aliquos parat edere questus;
Sibilat: hanc illi vocem Natura relinquit;

Der Eindruck, den das schreckliche Schauspiel auf die Gattin macht, ist wieder verdorben; denn in ihre Klage über den Vorgang, hat der Dichter zugleich die Schilderung des Vorgangs hereingenommen, so daß eine unklare Mischung von Tragik und Komik, von Schrecken und Neugier, von subjektiven und objektiven Empfindungen entsteht. Es beginnt mit köstlicher Naivität. Die Gattin ruft:

„Cadme, mane: teque his, infelix, exue monstris!"

Als ob der arme Kadmus noch etwas machen könnte! Aber sofort verfällt die gute Frau in alberne Rhetorik:

„Cadme, quid hoc? ubi pes? ubi sunt humerique manusque?
Et color, et facies et, dum loquor, omnia?"

Man hat den Eindruck, daß weder der Dichter seine Erzählung, noch die Personen ihre Verwandlung ernst nehmen. Unbedachte und unangebrachte Geschwätzigkeit hat das schöne Phantasiegebilde verdorben.

Und nun lese man bei Dante die höllischen Schlangenbisse und Verwandlungen[1] und betrachte, wie der Naturalismus des Lucan und die malerische Phantastik des Ovid sich gegenseitig durchdringen und reinigen, und wie über die Sachlichkeit, Klarheit und Anschaulichkeit der lateinischen Vorbilder, anstatt der kalten Rhetorik ein dumpfer, unaussprechlicher Schauer sich lagert.

Freilich, ohne das eingehendste Studium der Metamorphosen hätte Dante bei seiner Neigung, Alles nur anzudeuten und stürmisch von Bild zu Bild zu eilen, schwerlich die Kunst der Kleinmalerei gelernt. Da er immer das Ganze im Auge hat, so schämt er sich, beim Einzelnen zu verweilen.

E qui mi scusi
La novità, se fior la penna abborra.[2]

So mag es ihm von höchstem Nutzen gewesen sein, daß er sich von dem liebenswürdigen, mitteilsamen, farben- und wortfreudigen, flüssigen, leichten und eleganten Sinnenmenschen Ovid einige Blutstropfen eingeimpft hat. Ovidische Fabelbilder wie das goldene Zeitalter, der Hermaphrodit, der wahnsinnige Athamas, die Hungerqual des Erysichthon, das Ende des Zentauren Nessus und einige warme Töne der ovidischen Landschaftsmalerei sind in Dantes Gedächtnis haften geblieben. Vom Humor und Witz und von der Lüsternheit des entarteten Römers aber hat Dante sich nicht das Geringste angeeignet. Die Heroiden, die Ars Amatoria und die

[1] Inf. XXIV, 97 ff. und XXV, 46—144.
[2] Inf. XXV, 144 f.

Remedia Amoris dürfte er nur teilweise gelesen haben[1]. Sein Interesse und seine tiefere Kenntnis beschränkten sich auf die Metamorphosen.

Diese aber hält er, der mittelalterlichen Auffassung entsprechend, gerade so wie die Äneis, für ein moralisches Lehrgedicht, d. h. für eine Sammlung nachahmenswerter Exempel. Eines dieser Exempel, die Fabel von Aeacus, hat er eingehend in seinem *Convivio* erklärt[2]. Eine Reihe anderer hat er in seinem *Purgatorio* als Gegenstücke zu den biblischen Exempeln verwertet. Vermittelst allegorischer Umdeutung findet er sogar philosophische und historische Wahrheiten in den Metamorphosen[3] — kurz der leichtfertige Ovid erscheint ihm als ein gedankenschwerer und tiefsinniger Poeta philosophus oder gar theologus von höchster Autorität.

δ) Horaz.

An Horaz endlich hat Dante fast ausschließlich den Lehrer, den Künstler nur wenig und den Lyriker überhaupt nicht gesehen. Obgleich er ihn im Elysium als *Orazio satiro* einführt, so dürfte er doch die Satiren so wenig wie die Oden gekannt haben. Von den Episteln hat ihm einen tieferen Eindruck nur die *ad Pisones*, d. h. die *Ars poetica* hinterlassen. Viel mehr als das war in dem damaligen Italien von Horaz überhaupt nicht bekannt.

Also nicht in der Poesie, sondern in der Poetik vor allem haben wir Horazens Einfluß zu suchen, d. h. in Dantes wissenschaftlichen Arbeiten über Sprache und Dichtung, im *De vulgari eloquentia* und in dem Widmungsschreiben an Can Grande della Scala. Somit tritt Horaz als Lehrer der dichterischen Technik neben

---

[2] Vgl. Edw. Moore, a. a. O. — [2] IV, 27.

[3] Conv. IV, 15. De Monarch. II, 8.

Cicero und Meister Latini, die Lehrer der rednerischen Technik, und neben Donatus und Priscianus, die Lehrer der sprachlichen Technik, und schließlich neben die Provenzalen, die, wie wir uns erinnern, vielleicht als die Ersten den kritischen Formensinn in Dante geweckt und bestimmt haben.

Von all diesen Lehrern aber hat keiner mit so feinem Sinne, mit so edlem Ausdruck, mit so liebenswürdiger Laune und in so goldenen Sprüchen dem Dichter gepredigt: Maaß, Diskretion, aurea mediocritas, Geschmack, Stilgemäßheit, Natürlichkeit und nimmer ermüdende Sorgfalt um die Reinheit der Form! Keiner hat das ungehobelte Kraftgenie, den gezierten Gecken und den nachlässigen Pfuscher mit seinem Spott so sicher getroffen wie Horaz. „Seine Art, mit dem jungen Piso (an den die Ars poetica zunächst gerichtet ist) zu verfahren, ist die einzige, wie mit jedem angehenden Dichter verfahren werden sollte. Läßt er sich dadurch niederschlagen, desto besser! Fährt er demungeachtet fort, so ist es ein unfehlbares Zeichen, daß er — entweder zum Dichter — oder zum Narren geboren ist[1].“ Um das Gewissen eines Künstlers zu erziehen und zu schärfen, gibt es noch heute keine bessere Schrift.

Mit größter Aufmerksamkeit hat Dante sie gelesen. Das zweite Buch seines *De vulgari eloquentia* ist voll horazischen Geistes. Hier wird in klaren Worten dem vulgärsprachlichen Dichter das klassische Kunstideal des Horaz als höchstes Ziel gestellt, und die poetischen Gesetze des Horaz werden auf die italienische Dichtung übertragen. „Ante omnia ergo dicimus, unumquemque debere materiae pondus propriis humeris coaequare, ne forte humerorum nimio gravata virtute in coenum cespitare necesse sit. Hoc est quod magister noster Horatius

[1] C. M. Wieland, Horazens Briefe, II. Leipzig 1816, S. 209.

praecipit, cum in principio *Poetriae*, Sumite materiam, dicit. — Deinde in iis quae dicenda occurrunt, debemus discretione potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda[1]." Nun versteht zwar Dante unter tragisch, komisch und elegisch etwas anderes als Horaz. Aber das Bewußtsein, daß den stofflichen Unterschieden stilistische Unterschiede entsprechen, daß dem tragischen eine feierliche und dem komischen eine gemischte Tonart zukommt, verdankt er im Grunde doch wohl dem Horaz. Er hat, wie man aus seiner Epistel an Cangrande § 10 ersieht, etwa die folgenden horazischen Verse im Kopf:

> Versibus exponi tragicis res comica non vult.
> — — — — — — — — — — — — — —
> Singula quaeque locum teneant sortita decenter.
> Interdum tamen et vocem comœdia tollit,
> Iratusque Chremes tumido delitigat ore;
> Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

Wenn er also sein großes Gedicht eine „Komödie" nennt, so will er uns damit im Hinblick auf Horatius andeuten, daß es weder der feierlichen und hohen, noch der niederen, sondern der gemischten Stilart angehört. Im Übrigen hat Dante seine Definition der Komödie den *Magnae Derivationes* des Uguccione da Pisa entnommen[2]. Die Wahl des Titels „Komödie" ist somit ein Beweis kunstkritischer Bescheidenheit und Selbsterkenntnis, ein Beweis, wie tief sich die horazische Lehre in das Dantesche Gewissen gesenkt hatte. Wie sich aber mit dieser Selbstbescheidung der höchste Begriff von der Schwierigkeit und Größe der ästhetischen Mission des Dichters

[1] De vulg. eloq. II, 4.

[2] P. Toyenbee, Dante Studies and Researches, S. 102 ff. Wir werden die Gründe und die Tragweite dieser Definition im 2. Teile dieses Bandes kennen lernen.

verbindet, das zeigen die Worte: „Sed cautionem atque discretionem habere, sicut decet, hoc opus et labor est; quoniam nunquam sine strenuitate ingenii et artis assiduitate scientiarumque habitu fieri potest . . . Et ideo confitetur eorum stultitia, qui arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes, ad summa summe canenda prorumpunt."

Zu solcher Klarheit und Reinheit des Kunst- und Stilbewußtseins hat sich Dante, nicht zum wenigsten mit Hilfe des Horaz, allmählich durchgearbeitet. Er ist, zur Zeit da er sein *De vulgari eloquentia* abbricht und sein *Convivio* bei Seite legt, also etwa in den Jahren 1305—8, durch Studium, durch Wille, durch Neigung und Geschmack ein Freund und Schüler der antiken Klassiker geworden.

Diese und ihresgleichen, ruft er begeistert aus, die Dichter, in denen Kunst und Wissenschaft sich mit dem Genius vereinigt, sind die Einzigen, denen das Jenseits offen steht. Sie hat der Sänger der Äneis im Sinne, wenn er in seinem sechsten Buche durch den Mund der Seherin spricht:

Tros Anchisiade, facilis descensus Averni —
noctes atque dies patet atri ianua Ditis —:
sed revocare gradum superasque evadere ad auras,
hoc opus hic labor est. Pauci quos aequus amavit
Juppiter, aut ardens evexit ad aethera virtus,
dis geniti potuere.

Leicht und mühlos ist's zu steigen
abwärts in der Hölle Tiefen,
Denn die finstre Grabespforte
stehet offen Tag und Nächte;
Doch die Wiederkehr nach oben,
an des Himmels lichte Lüfte
Führt auf leidensschwerer Bahn.
Nur die wen'gen Auserwählten,
die der Himmelsvater liebte,

Göttersöhne, die ihr Adel
flammend trug zu den Gestirnen,
Konnten solche Tat vollbringen.[1]

Der Kreis ist im Begriff sich zu schließen. Durch die Schule der reinen Form und der klassischen Poetik hindurch strebt Dantes Geist zurück zu seinem christlichen und jenseitigen Gegenstand.

Während er mit Horaz noch auf die Regeln der Dichtung sinnt, stellt sich der alte Jugendtraum ihm wieder dar: der *descensus Averni*. Und ein neuer Führer bietet sich an: Virgil.

f) Statius, Virgil und Dante.

So frühe auch Dante mit der virgilianischen Dichtung bekannt wurde, so hat er sich das Verständnis ihres symbolischen Wertes doch erst im *Convivio*, und das ihrer formalen Schönheit erst im *De vulgari eloquentia* errungen und gesichert. Erst aus dem Spiegel ihrer Nachahmer: Ovid, Lucan und Statius, tritt ihm die Kunst Virgils in ihrer ganzen Größe entgegen.

α) Statius.

Der geschmeidigste und geflissentlichste dieser Nachahmer aber ist Papinius Statius. Am Schluß der *Thebais* sagt er zu seinem eigenen Gedichte:

Vive, precor: nec tu divinam Aeneïda tenta,
Sed longe sequere, et vestigia semper adora.

Und als Nachfolger Virgils im weitesten Umfange des Wortes erscheint er in der „Komödie“.

Noch nennen mich die Menschen Statius.
Von Theben sang ich, von Achilles dann,

[1] Än. VI, 126 ff. zitiert von Dante im De vulg. eloq. II. 4. Die poetische Übersetzung ist von Eduard Norden.

Doch brach die Stimme mir beim zweiten Lied.[1]
Es weckten Dichtermut in mir die Funken,
Die zündenden des großen Götterfeuers,
Von dem sich Tausende erleuchten lassen:
Die Äneide mein' ich, die zum Dichter
Mich erst geschaffen und erzogen hat.
Und ohne sie vermocht' ich keinen Deut!
Ja, um als Zeitgenosse des Virgil
Gelebt zu haben, wollt' ich gerne hier
Ein ganzes Jahr noch Buße tun.[2]

Aber ein gar so bescheidener Nachahmer und treuer Schatten des Virgil ist der historische Statius doch nicht gewesen. In seinen Gelegenheitsgedichten *(Silvae)*, welche Dante nicht gekannt hat, liegt seine Stärke. Da haben wir echt neapolitanische Kunst[3], eine sprudelnde, überquellende, bald schwerfällig, bald anmutig verschnörkelte, wesentlich dekorative, aber höchst lebendige Dichtung. Statius ist der Cavalier Marini des Altertumes: halb barock, halb rokoko. Zu großen, konstruktiven Dichtungen fehlt ihm die Anlage. Er ist ein leichtes, bewegliches, rasch erhitztes und rasch erkältetes, improvisatorisches Talent, fähig, euch mit einem reizenden, niedlichen, kostbaren Kleinod in hellenistischem Geschmack an eurem Geburtstag zu überraschen. Voll lieblicher, humoristischer Einfälle und unerschöpflich an grotesken und abenteuerlichen Erfindungen; ein geborener Fest- und Dekorationspoet, eine üppig wuchernde, aber keine langsam schaffende Phantasie.

---

[1] Bekanntlich ist Statius über der Abfassung seiner Achilleis gestorben ca. 96 n. Chr.

[2] Purg. XXI, 91 ff.

[3] Dante glaubte, Statius sei nicht in Neapel, sondern in Toulouse geboren, verwechselte ihn also mit dem tolosanischen Rhetor Lucius Statius, ein im Mittelalter häufiger Irrtum.

Wie er sich nun gegen seine Natur und aus falschem Ehrgeiz, ähnlich wie Marini, zu jahrelanger Arbeit an ein großes mythisches Epos zwang, — was konnte das anderes werden als ein krauses, theatralisches Ungetüm? Da ihm eine dichterische Zentralidee nicht gegeben war, so mußte er den ganzen Aufbau seiner Thebais von der Äneis entlehnen und konnte nur durch schauervolle Übertreibungen und durch die Masse der Knalleffekte im Einzelnen sein Vorbild zu überbieten hoffen. Und in der Tat, im Einzelnen fehlt es keineswegs an glänzenden, spannenden, aufregenden, rührenden, grotesken und prachtvollen Episoden.

Solche große barocke Dekorationsstücke konnte Dante besonders in seinem Inferno trefflich verwerten. Hier sind die verzerrten Riesengestalten und die dämonischen Fratzen der Thebais am richtigen Ort. Ja, diese michelangiolesken Fleisch- und Gliedermassen bekommen erst hier in der christlichen Hölle ihre michelangioleske Seele. So ist vor allem der dramatisch bewegte Eingang in die Stadt des Feuers voll von Erinnerungen an die Thebais. Die Furien, die auf den Zinnen der Mauern sich erheben, gleichen der Tisiphone des Statius[1].

Centum illi stantes umbrabant ora cerastae,
Turba minor diri capitis: sedes intus abactis
Ferrea lux oculis. qualis per nubila Phoebes
Atracia rubet arte labor: suffusa veneno
Tenditur, ac sanie gliscit cutis: igneus atro
Ore vapor; quo longa sitis, morbique, famesque,
Et populi mors una venit. riget horrida tergo
Palla, et cerulei redeunt in pectore nodi.
Atropos hos, atque ipsa novat Proserpina cultus.
Tum geminas quatit illa manus. Haec igne rogali
Fulgurat, haec vivo manus aera verberat hydro. usw.

[1] Inf. IX, 37 ff. und Thebais. I, 103 ff.

Auch die Art, wie der himmlische Bote sich durch die dicke Luft der Hölle hindurcharbeitet, erinnert uns leise an die Hadesfahrt des Mercur bei Statius[1].

Freilich, die dramatischen und aufgeregten Bilder des Statius haben nicht wie die ruhige Sinnlichkeit und Anschaulichkeit des Ovid und Lucan abklärend und läuternd, also in gewissem Sinne erzieherisch auf die Phantasie unseres Dichters gewirkt; sie haben viel befruchtet und bereichert, aber wenig geändert oder bestimmt. Sie leben in Dantes Geiste wie auf einem verwandten Boden ihr altes Leben weiter. Daher der Dichter der „Komödie“, wenn er sie nicht geradezu wiederholen will[2], sie nur andeutungsweise und mit starken Kürzungen verwerten kann. Wir finden die *Thebais* und die *Achilleis* in der „Komödie“ fast nur als Reminiszenz und Anspielung, aber fast nirgends als Vorbild. In geradezu naiver Weise setzt der Dichter bei seinem Leser eine immer lebendige Erinnerung an die schönsten Szenen aus Statius voraus und erspart sich durch Hinweise die genauere Ausführung seiner eigenen Bilder. So verwendet er den Statius als poetischen Handlanger, z. B. in den Versen:

Chi è in quel foco, che vien sì diviso
Di sopra, che par surger della pira,
Ov' Eteòcle col fratel fu miso?[3]

Oder:

Quali nella tristizia di Licurgo
Si fer due figli a riveder la madre,
Tal mi fec'io, ma non a tanto insurgo.[4]

Oder:

[1] Inf. IX, 82 ff. und Thebais, II, 2 ff.

[2] Was er verhältnismäßig selten getan hat. Vgl. Moore, a. a. O.

[3] Inf. XXVI, 52 ff. und Theb. XII, 429 ff.

[4] Purg. XXVI, 94 ff. und Theb. V, 721 ff.

Non altrimenti Tideo si rose
Le tempie a Menalippo per disdegno.[1]

Oder:

Non altrimenti Achille si riscosse,
Gli occhi svegliati rivolgendo in giro,
E non sapendo là dove si fosse.[2]

Das Größte und Gewaltigste an der Thebais ist der Stoff. Dieser aber gehört den Griechen[3]. Statius hat ihm eine aufgedunsene, umständliche und anspruchsvolle Form gegeben. Erst durch die kräftigen Verkürzungen bei Dante tritt die alte Größe der thebanischen Mythen wieder zutage. Das leuchtende Beispiel dafür ist Capaneus, dessen Hybris in zwanzig Versen des Inferno uns mächtiger packt als — um wenig zu sagen — in vierzig der Thebais[4].

Mit keinem seiner epischen Lieblingsdichter ist Dante freier und eigenwilliger umgegangen als mit Statius. Keinen hat er so oft als Stoff und so selten als Form behandelt, von keinem so viele Motive und so wenig Stil empfangen. Wie sehr ihn an der Erzählung des Statius die ethischen Bedeutungen interessieren, ersieht man aus den Citaten des *Convivio* (IV, 25). In der Tat ist die thebanische Sagengeschichte in viel tieferem Sinne als die bunte Fabelwelt der Metamorphosen oder das Kriegsspiel der Pharsalia ethisch und religiös bestimmt. Diesen metaphysischen Gehalt, der mehr im Stoffe als

[1] Inf. XXXII, 130 ff. und Theb. VIII, 739 ff.

[2] Purg. IX, 34 ff. und Achilles I, 247 ff. Ähnlich Inf. XX, 31 ff. und Theb. VIII, 84 ff. und Purg. XVIII, 91—93 und Theb. IX, 434 ff.

[3] Nicht nur die alte Sage, sondern auch eine Reihe griechischer Tragödien aus dem thebanischen Zyklus hat Statius verarbeitet.

[4] Vgl. Inf. XIV, 46—66 und Theb. X, 897—939.

in dessen rhetorisch-phantastischer Bearbeitung liegt, hat Dante natürlich nicht den „Quellen", sondern dem Statius zum Verdienste gerechnet. So erschien ihm dieser Gedankenlose, der wie kaum ein Anderer die religiösen Vorstellungen des Volkes in rein ornamentaler Absicht verwendet hatte, als ein frommer und vielleicht höchst tiefsinniger Dichter. Wenn man die Spektakelszenen der Thebais, wo in ausgiebigster Weise die Mächte des Olympes und besonders die der Unterwelt und außerdem ein buntes Heer von Personifikationen mitwirkten, allegorisch auflöste oder nach mittelalterlicher Art spiritualiter umdeutete, so mußte man wohl den geriebenen Maschinisten für ein religiöses Gemüt halten. Hätten die Werke des Statius bei christlichen Lesern nicht den Schein der Frömmigkeit gehabt, so hätte sich Dante schwerlich erlaubt, den Stazio seines Purgatorio zum Christen zu machen und ihm gar eine führende Rolle zu übertragen.

β) Der Dantesche Virgil.

Damit soll natürlich nicht geleugnet werden, daß das Statius-Symbol in erster Linie durch das Virgil-Symbol bedingt und bestimmt ist[1]. Deutlich genug sprechen die Worte des dankbaren Stazio zu seinem Lehrer Virgilio:

„Du hast mich zum Parnaß geleitet,
„Du hast mich auch zum Christentum gebracht,
„Dem Manne gleich, der selbst im Dunkel schreitet
„Und dennoch, die ihm folgen, sehen macht,
„Weil er am Rücken trägt, was Licht verbreitet!
„Prophetisch sangst du ja in unsre Nacht:
„„Es kehrt Gerechtigkeit der Urzeit wieder

[1] Über die symbolischen Bedeutungen des Stazio vgl. Bd. I, S. 218 und 319—321.

„„Es steigt ein neu Geschlecht vom Himmel nieder““.[1]
Per te poeta fui, per te cristiano.

Es ist die berühmte, schon am Ausgang des Altertums christlich gedeutete vierte Ecloge des Virgil, die den Statius zum Christentum geführt haben soll:

Ultima Cumaei venit jam carminis aetas:
Magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.
Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna:
Jam nova progenies coelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
Desinet, ac toto surget gens aurea mundo,
Casta, fave, Lucina: tuus jam regnat Apollo.

Virgilio aber wußte selbst nicht genau, was er prophezeite. Er gleicht, meint Dante, wie alle großen Dichter, einem Menschen, der in der Dämmerung des Traumes schreitend, das Licht der ewigen Wahrheit auf dem Rücken trägt. Diese umfassendste und tiefsinnigste Auffassung vom Werte der Dichtung hat Dante sich an dem historischen Beispiel des Virgil gebildet. Hier berührt sich das Zitat der vierten Ecloge mit dem Zitat der Äneis VI, 126 ff.

Der Sinn des ersten wäre, dem Zusammenhang des *De vulgari eloquentia* zufolge, daß nur der maßvolle, kunstvollendete, durchgebildete Dichtergenius als Liebling der Gottheit sich durch die Geheimnisse der jenseitigen Welt mit Sicherheit hindurchfindet. Der Sinn des zweiten wäre, dem Zusammenhang des *Purgatorio* zufolge, daß in dem Traumgebilde des Dichters sich, ohne daß er es weiß noch will, die ewige Wahrheit spiegelt. Diese tiefe, immer moderne Auffassung der Dichtkunst ist für Dante ein Ideal, keine Theorie, ein lebendiger Glaube, kein

[1] Purg. XXII, 64—73. Die Übersetzung ist von Pochhammer.

fertiger Begriff; es ist die Religion aber nicht die Kritik des Künstlers.

Und der Träger dieses Ideals, der Gewährsmann dieses Glaubens, der Hohepriester dieser Religion ist Virgil. Er ist der Maßvolle, Kunstvollendete und Durchgebildete, der Liebling Gottes, der sichere Führer durch die Nacht der Hölle und der unbewußte Verkündiger des christlichen Tages. Dies ist in Wahrheit die symbolische Bedeutung des Virgilio, die sich für Dante ganz und gar mit der historischen des Virgilius deckt. Der Virgilio der „Komödie“ ist nicht, was er in der Geschichte hätte sein sollen, sondern was er tatsächlich gewesen ist und in Ewigkeit bleibt. Indem er aus der Geschichte in die „Komödie“ versetzt wird, hat nicht er, sondern seine Umgebung sich geändert. Er lebt, bewegt sich und handelt in dieser neuen und erdichteten Umgebung so wie er muß. Er kann nicht anders. Diese einfache Tatsache erledigt das ganze sinn- und endlose Gelehrtengezänke um die „Allegorie“ des Virgilio.

Da nun Virgilius und Virgilio für Dante ein und dasselbe sind, so bleibt vernünftigerweise nur noch die Frage: sind sie es auch für uns? Inwiefern deckt sich die heutige mit der Danteschen Auffassung und Bewertung des Virgil? Inwiefern ist auch uns noch Virgil die Verkörperung des vollendeten Dichters?

Er ist es uns nicht mehr. Denn wir haben inzwischen Homer, Äschylos, Cervantes, Shakespeare, Goethe und — Dante kennen gelernt — sehr viel höhere dichterische Gipfel, die der werdende Künstler der „Komödie“ noch nicht gekannt, noch nicht erstiegen hatte. Innerhalb jenes literarischen Horizontes aber, welchen Dante übersehen konnte, ist allerdings auch nach heutiger Schätzung noch Virgil der reichste und vollendetste, der ideale Dichter. Demnach ist die Verschiebung unseres Werturteiles zunächst nur eine empirische und praktische,

keine prinzipielle. Und die praktische Seite vor allem, d. h. die Motive und die Tendenzen der virgilianischen Dichtung, werden von uns wesentlich anders beurteilt.

Wir glauben nicht mehr, daß die vierte Ecloge sich auf Christi Geburt bezieht. Wir wissen, daß sie in emphatischer Form nur einen Wunsch, aber keine übernatürliche Wahrheit verkündet. Wir wissen ferner, daß Dantes allegorische Erklärung des moralphilosophischen und politischen Gehaltes der *Äneis* eine wesentlich mittelalterliche und dogmatische ist[1], kurz, daß Virgil weder in der Wissenschaft noch im Leben jemals autoritative Geltung beanspruchen kann noch tatsächlich beansprucht hat, oder noch kürzer: daß er ein Dichter ist und nichts als ein Dichter. Eben darum hat er sämtliche Menschheitsideale oder Werte immer nur in der unverbindlichen Form des Gefühles, des Wunsches und der Ahnung, aber nie in der verbindlichen der Lehre, des Gebotes oder des Systemes dargestellt. Die dogmatische Auffassung ist es, was den Danteschen Virgil in der Wissenschaft sowohl wie in der Dichtung von dem heutigen trennt.

Kraft dieser Auffassung geschieht es, daß Virgilio in der „Komödie“ zuweilen zur personifizierten Autorität herabsinkt und sich nicht mehr wie ein Mensch, sondern wie die leibhaftige Weltvernunft gebärdet. Was uns an solchen Stellen den wahren Virgilius verbirgt, ist aber kein tief zu ergrübelndes Geheimnis, sondern ein simples Vorurteil: der Dogmatismus.

Abgesehen davon ist noch heute in allen wesentlichen Punkten der Dantesche Virgil auch der unsrige. Wir haben zwar vermehrte biographische und bibliographische

[1] Übrigens fußt Dantes Interpretation (Conviv. IV, 25) nicht auf Macrobius und Fulgentius, sondern auf einer Tradition, die wir aus Schriften des Bernhard von Chartres und des Johann von Salisbury kennen. Vgl. Comparetti, I², a. a. O. Cap. VIII und S. 281.

Kenntnisse über ihn; wenn wir ihn aber charakterisieren wollen, so wird unser psychologisches Portrait in merkwürdigster Weise sich decken mit dem Danteschen Virgilio. Ein Beweis, wie tief, wie klar, wie durch und durch objektiv diese Gestalt von Dante erfaßt und in einer völlig veränderten Welt und unter phantastischen Lebensbedingungen zu seiner alten sich selbst getreuen Lebensform wieder erweckt ist. Der Virgilio der „Komödie“ ist das Höchste, was die sogenannte historische Dichtung bei kühnster äußerer Freiheit an innerer Wahrheit und Sachlichkeit jemals geleistet hat.

Innere Wahrheit und Sachlichkeit aber ist immer Idealisierung des Gegebenen, jedoch nicht im Sinne der Schönfärberei oder Verhüllung des Mangelhaften und Zufälligen, sondern im Sinne der Verarbeitung des Zufälligen zum Wesentlichen und des Mangelhaften und Mannigfaltigen zur Einheit. In diesem Sinne nur hat Dante der Dichter den Virgil idealisiert. Es ist derselbe Sinn, in dem auch der kritische Historiker ihn idealisieren muß. Nur daß der Dichter synthetisch verfuhr, wo wir als Historiker analytisch und reflexiv zu Werke gehen.

Was Dante im Charakterbild seines Virgil so wunderbar vereinigt hat: die weichen, liebenswürdigen, weiblichen und schwärmerischen Züge und den festen, bedächtigen, ruhigen und mannhaften Sinn für Wahrheit und Gerechtigkeit, das müssen wir Stück für Stück uns wieder auseinanderlegen, um zu sehen, wie es zusammenhängt.

γ) Der historische Virgil.

Von Natur war Virgil ein schüchternes, mädchenhaftes, fast furchtsames und im praktischen Leben hilfloses Geschöpf. Er liebte die Bücher und die stille Landschaft seiner Heimat, litt schwer unter den Stürmen des Bürgerkrieges und konnte in geräuschvoller Gesellschaft sich

niemals wohl fühlen. Er war eine beschauliche Natur, hatte nur zwei Leidenschaften: Verse machen und Philosophie studieren, träumen und denken. Aber es war ihm gegeben, sich ohne Haß vor der Welt zu verschließen. Seine Unfähigkeit zum Handeln machte ihn nicht bitter gegen die Menschen. Im Gegenteil, mit einer Art freudiger Neugier betrachtete er dieses Leben, zu dem er doch selbst so ungeschickt war. Während die idyllischen, elegischen und satirischen Poeten der Kaiserzeit um die Wette gegen die Weltstadt Rom und das großstädtische Treiben zu eifern pflegten, hatte Virgil, der dieses Treiben wohl schwerer als alle Anderen ertrug, ein offenes Herz und Auge für die Größe Roms.[1] Während die Andern mit vornehmer und gleichgültiger Gebärde sich abwandten von der Politik, ist Virgil, der höchst unpolitische Virgil, der bewegteste Sänger des römischen Nationalgefühles geworden. Er ist der praktischen Welt gegenüber wie ein Kind, das man zum erstenmale ins Theater führt: so aufmerksam, so ernst, so frisch, so erregt und rückhaltlos ergibt er sich all diesen fremden Eindrücken. Die sprödesten Stoffe werden ihm poetisch anschaulich: Landbau, Viehzucht, Bienenkultur, Alles was lebt, Erde, Pflanzen, Tiere, Menschen und Geist umfaßt er mit der naiven Objektivität eines Goethe. Und wie es bei diesen kinderhellen, ursprünglichen Freunden der Natur zu gehen pflegt, so führt auch den Virgil die einfache Anschauung der Dinge zur wissenschaftlichen Neugier nach den Gründen der Dinge. Der Dichter wird wie von selbst zum Naturphilosophen. Die Weltordnung in ihrer Einheit und Notwendigkeit zu begreifen, wird das Bedürfnis und das Geschäft seines Geistes. Aber einen Intellekt, der die Dinge so wie sie sind und nicht anders erkennen will, müssen wir als einen durch und durch männlichen

[1] Vgl. z. B. Ecloge I, 20 ff.

bezeichnen. Ein furchtsames Mädchen als Charakter, ist Virgil ein reifer und fester Mann als Verstand. Da er sich des Handelns soviel wie möglich enthält, da er sich scheut, sich im Weltgetriebe zu engagieren und zu kompromittieren, so ist seine hervorstechende sittliche Eigenschaft die Unschuld, die Reinheit und Lauterkeit: sein größter sittlicher Mangel die Ohnmacht, die Schwäche. Das hat auch Dante gesehen. Aber in genialster Weise hat er dem Mangel an Kraft und Initiative abgeholfen. Er stattet seinen Virgilio bei dem gefährlichen Weg durch die Hölle mit übernatürlicher Machtbefugnis aus und entbindet somit den milden und friedfertigen Mann von der Notwendigkeit, sich mit Ungeheuern und Sündern zu schlagen. Hinter die reine Gesinnung des Virgilio stellt er den Allmächtigen mit seiner ganzen Gewalt und seinen längst entschiedenen Sieg.

Einen starken Arm brauchte Dantes Virgil höchstens zur Flucht, nicht zum Angriff.[1] Sein Verstand aber mußte desto kräftiger und fester in sich selbst gegründet sein, um vom Eindruck all der höllischen Greuel sich nicht aus den Angeln heben zu lassen, um auch die fürchterlichsten Stürme mit ruhiger Sachlichkeit seinem Schützling erklären zu können.

In der Tat, es ist merkwürdig, wie das beschauliche Auge dieses weichen Charakters sich gerade von den härtesten Seiten des Lebens angezogen fühlte. Kann man sich eine härtere, mühevollere und entsagungsschwerere Arbeit denken als die erdrückende weltgeschichtliche Lebensaufgabe des Äneas? Und wie streng und mannhaft ist die ganze Weltanschauung des Dichters! Stoischer Fatalismus, aber nicht durch Entsagung und Pessimismus geschwächt, sondern voll guter Zuversicht und unentwegter Lebensbejahung. Wollte man die Äneis

[1] Inferno XXIII, 37 ff.

philosophisch zergliedern, so käme wohl eine Art Spinozismus heraus.

Innerhalb einer solch naturalistischen und deterministischen Philosophie aber bleibt für die Freiheit des Geistes und für die Tatsache der Persönlichkeit kein Raum mehr. In einer solchen Welt ist der Mensch nur ein Stück Natur und wird getrieben. Es gibt keine Helden, es gibt nur Werkzeuge; Opfer und Vollstrecker des Fatums, welches sich Selbstzweck ist. Daß dieses Fatum es gut mit uns Menschen meint, kann nur geglaubt, gewünscht und gehofft, aber nicht gewußt, noch bewiesen werden. Hier überschlägt sich der Intellektualismus des Virgil und endet in religiöser Mystik.

Und auch das hat Dante gesehen. Sein Virgilio sehnt sich nach der Welt des befreiten Geistes; er hofft sie, er glaubt sie, aber er kann sie nicht begreifen, nicht in sich selbst verwirklichen, nicht erlöst werden. Durch diese innere Ohnmacht wird ihm die Hoffnung, die er im Leben hatte und haben durfte, im christlichen Jenseits notwendigermaßen zerstört.

Per tai difetti, e non per altro rio,
Semo perduti, e sol di tanto offesi
Che senza speme vivemo in disio.[1]

Der schlecht begründete Optimismus hat, sobald der Vorhang von den letzten Dingen gefallen ist, sich in elegische Resignation verwandelt. Die Lebensstimmung Virgils, aber nicht der Mensch noch seine Philosophie hat sich geändert.

So ist der historische Virgil in der „Komödie“ nicht nur verewigt und verherrlicht, sondern auch kritisiert und gerichtet.[2]

---

[1] Inf. IV, 40 ff.

[2] Auch Scherillo, Alcuni capitoli della biografia di Dante, S. 463 ff. hat die Frage Perchè Dante non salva Virgilio? auf-

Mit unendlicher Liebe ist Dante dem Virgil entgegengegangen, hat ihn studiert, hat seine Äneis auswendig gelernt, hat die Seele des Dichters sowohl wie des Gedichtes erkannt, durchdrungen und — überwunden. Als er die „Komödie“ schrieb, war er fertig mit ihm.

δ) Der Einfluß Virgils.

Wer die Spuren der Äneis durch die „Komödie“ verfolgt, kann sich auf jedem Schritt davon überzeugen.

Dem unerforschlichen Fatum ist in der Äneis ein höchst konkreter Zweck gesetzt: die Begründung der römischen Weltherrschaft. Äneas ist der Vollstrecker des göttlichen Willens. Zu Anfang noch ein ungeschickter und zerstreuter Diener der Gottheit, wird er mit der Zeit immer gefügiger oder, wenn man will, immer entschlossener: immer schwächer der Gottheit und immer stärker der Menschheit gegenüber. Er entwickelt und läutert sich allmählich, aber nicht zum Charakter, sondern zur Maschine.[1] Der wahre Zweck ist nicht der Mensch, sondern das römische Reich. Daher der offizielle, staatsreligiöse, unpersönliche und feierliche Stilcharakter der ganzen Epopöe. Dante nannte diesen feierlichen Stil den tragischen. Daß dieser zu seiner „Komödie“ nicht brauchbar war, das fühlte und wußte er. Bei ihm ist der Zweck des Ganzen in erster Linie des Menschen Seele. Im Dienste dieser Seele und ihres Heiles stehen untergeordnet die römische Weltmonarchie und die Kirche. Je freier der Mensch, desto überflüssiger diese Erziehungsanstalten. Daher der persönliche, bewegte, dramatische

geworfen, aber in oberflächlichster Weise beantwortet. Nicht um den Virgilio für unser Mitleid interessant zu machen, sondern um innerlich mit ihm fertig zu werden, mußte Dante ihn verdammen.

[1] Vgl. R. Heinze, Virgils epische Technik, Leipzig 1903, S. 266 ff.

und schließlich alle Kunst überschreitende Stilcharakter der „Komödie".

Alles Leid und Freud des Menschen ist für Dante ein einzigartiger, wertvoller Moment unserer Seelengeschichte, für Virgil ein allgemeines Naturphänomen. Daher uns jener alles in der Potenz und im Akt erleben läßt, was dieser uns als Zuständlichkeit beschreibt. So wird das virgilianische

At me tum primum saevus circumstetit horror

zu einem Danteschen

Ed io, che avea d'orror la testa cinta

und die ausgemalte Sensation

Mihi frigidus horror
Membra quatit, gelidusque coit formidine sanguis

oder: Obstupui steteruntque comae, vox faucibus haesit.

zu der kurzen, intensiven Impression

Stetti come l'uom che teme.

Welch ein Unterschied zwischen Dido, deren Leidenschaft wie eine Krankheit mit allen typischen Symptomen bis zum tödlichen Ausgang abläuft, und Francesca, deren Liebe ihr ganzes Leben ist, ihr überhaupt erst Wirklichkeit und Persönlichkeit gibt! Was Francesca l e b t, das m a c h t Dido d u r c h.

Und nicht anders verhält es sich mit Wahrheit und Wissenschaft. Für Virgil ist sie natürliches Bedürfnis, Freude, Genuß, Liebhaberei, Schmuck und Zierde des Lebens. Nachdem man gespeist hat, und während man noch bechert, wird den Gästen zur Freude die Naturwissenschaft im Gewande der Dichtung zu Didos königlicher Tafel geladen.

Cithara crinitus Iopas
Personat aurata, docuitque quae maximus Atlas.

> Hic canit errantem Lunam, Solisque labores;
> Unde hominum genus et pecudes; unde imber et ignes;
> Arcturum, pluviasque Hyadas, geminosque Triones;
> Quid tantum Oceano properent se tinguere soles
> Hiberni, vel quae tardis mora noctibus obstet. —
> Ingeminant plausu Tyrii, Troesque sequuntur.

Dante dagegen, auf unwegsamen Pfaden, am Rand der Abgründe, im Lichtmeer des Himmels, stellt er seine Fragen, und in spröden, mühsamen, langwierigen Worten wird ihm die Lösung. Ihm ist die Wissenschaft Notwendigkeit, Arbeit und Ringkampf. Daher er sie nicht als abgerundeten Vortrag, sondern als Drama des Gedankens, als dialektische Überwindung des Zweifels und des Irrtums gibt. —

Es ist nicht wahr, daß Äneas in die Unterwelt steigt, um Wahrheit zu suchen. Die Belehrung, die ihm dort unten werden soll, konnten ihm die Götter sehr wohl auch auf andere Weise zuteil werden lassen. Was sind überhaupt alle Hindernisse, die Äneas zu überwinden hat, anderes als Zufälle, Launen des zürnenden und herrischen Weibes Juno? Irrationell ist im Grunde die ganze Handlung der Äneis: Episode ist alles, was sich von der Zerstörung Trojas bis zur Eroberung Latiums ereignet. Um diesen Zufälligkeiten einen inneren Zusammenhang zu geben, bedurfte es der meisterhaftesten Technik. Es ist charakteristisch und zugleich entscheidend für den verhältnismäßig geringen dichterischen Wert der Äneis, daß das technische Problem im Vordergrund steht. Richard Heinze[1] hat bis in alle Einzelheiten die Technik der Äneis untersucht und hat uns das ganze Gedicht als ein Musterbeispiel feinster und exakter Gleichgewichtsberechnung verstehen gelehrt. Die ethisch-politische Idee der römischen Größe soll in einer Fabelwelt, deren Wesen ein rein ästhetisches ist, verkörpert werden. Der ästhe-

[1] Virgils Epische Technik, Leipzig 1903.

tische Maßstab ist Homer und die natürliche Anmut der Griechen, der ethische ist die Würde des Römers. Soweit diese schwierige Rechnung, diese Quadratur des Zirkels überhaupt zu machen war, hat Virgil sie gelöst.

In der „Komödie" steht das technische Problem nicht im Vordergrunde, sondern weit hinten und abseits. Freilich hat auch Dante sein bestimmtes Problem; und dieses ist, wie wir uns erinnern, die übersinnliche christliche Welt in sinnlichen und weltlichen Formen zu verkörpern. Aber für ihn ist dieses Problem keine Quadratur des Zirkels. Nein, die Lösung ist ihm durch die transzendente Natur seiner übersinnlich-sinnlichen Phantasie von vorneherein und sozusagen durch Gottes Gnade ermöglicht. Er braucht nur zu wollen und rechnen zu lernen, und die Rechnung muß aufgehen.

Rein als Techniker betrachtet, hat Dante unter günstigen Bedingungen verhältnismäßig weniger geleistet als Virgil unter ungünstigen. Das technische Gebäude der *Vita nuova* haben wir zwar als genial bezeichnet, aber es ist die Genialität einer geradezu zyklopischen Roheit. Das Bauwerk steht, aber es ist schief und buckelig. Bei Virgil ist alles geglättet und mit unendlicher Sorgfalt zusammengepaßt — aber die Fundamente schwanken!

Diese Sorgfalt des Zusammenpassens hat nun Dante von Virgil gelernt. Fast alles, was man in dieser Hinsicht lernen kann, verdankt er ihm. Insbesondere das sechste Buch der Äneis, die Nekyia, hat Dante fortwährend vor Augen gehabt. Es ist zur Genüge untersucht und nachgewiesen worden, wie viele höchst geschickte und geschmackvolle technische Motive er hier gewonnen und vorzugsweise am Eingang des Inferno und des Purgatorio verwendet hat[1].

[1] Außer Moore a. a. O. vgl. D'Ovidio, Studii sulla divina Commedia, Milano 1901, S. 225—240 und Nuovi Studii dan-

Die Hadesfahrt des Äneas, so wie Virgil sie uns erzählt, ist nicht nur für die „Komödie“, sondern für die ganze Geschichte der Jenseitsdichtung grundlegend geworden. Kraft ihres innigen Verhältnisses zu der „Komödie“ kann man sie geradezu als ein Glied in der Entwicklung der Apokalyptik, deren Geschichte wir in Kürze erzählt haben, betrachten. Denn hier zum erstenmale ist der rein fabulose Charakter der antiken Hadesfahrten mit neuen und philosophischen Elementen durchsetzt. Das sechste Buch der Äneis ist der Punkt, wo die heidnische Eschatologie im Begriff ist, in die hellenistisch-christliche überzugehen[1]. Es ist darum umgekehrt wieder für Dante der Stützpunkt geworden, um die antiken Mythen und Formen in sein christliches Jenseits hereinzuziehen. Was in der Nekyia des Virgil auseinanderstrebt und nur mit Mühe und Kunst zusammengehalten wird: die griechische Fabel und die stoische Moral, die sinnliche Form und das intellektualistische, übersinnliche Ethos, das fügt in einem neuen Geiste sich in der „Komödie“ wieder zusammen. Im Danteschen Jenseits erfährt das Virgilianische Jenseits seine Reinigung und Wiederkunft. Man wird erinnert an die Verse:

> Has omnis, ubi mille rotam volvere per annos,
> Lethaeum ad fluvium deus evocat agmine magno,
> Scilicet immemores super ut convexa revisant,
> Rursus et incipiant in corpora velle reverti.[2]

---

teschi, Mailand 1906, S. 384 ff. und über Virgils Einflüsse zu Inferno XII Nuovi studii dant., Mailand 1907, S. 146 ff. G. Cavarretta, Virgilio e Dante, confronti critici tra l'eneide e la div. comm., Palermo 1898.

[1] E. Norden, Vergilius Aeneis Buch VI, Leipzig 1903. Einleitung.

[2] Aeneis VI. 748 ff.

Wenn nun aber für Virgil das technische Problem ein ganz anderes war als für Dante, wie konnte dieser von jenem überhaupt etwas lernen? Die Hadesfahrt des Äneas ist eine unterhaltende und abenteuerliche Fabel, die durch kunstvolle Einordnung in den göttlichen Plan und in den ethisch-politischen Zweck des Ganzen erst ihren Wert und ihre Würde bekommen muß. Die Dantesche Jenseitswanderung aber ist ein Erlebnis, das seinen Wert in sich selbst hat. Gewiß, und dennoch gibt es zwischen diesen beiden Wanderungen einen großen gemeinsamen Berührungspunkt. Das ist das praktische Ziel, das ethisch-politische Ideal, Rom und der Kaiser. Römische Hierarchie, römischer Einheits- und Herrschaftsgedanke, das ist das gemeinsame Prinzip der technischen Gliederung.

Jenes Rom, das Äneas im Fleische begründete, das errichtet Dante im Geist. Nicht insofern er ein christlich-religiöses, nur insofern er ein ethisch-politisches, römisch-katholisches Gedicht schreiben wollte, brauchte Dante die virgilianische Technik. Ordnung, Ebenmaß, Symmetrie sind das Wesen dieser Technik. Bei Virgil ist das Gerüst geschickt verdeckt und mit dem Blumenwerk der Sage überzogen. Dante hat es in seiner konstruktiven Nacktheit kräftig und offen herausgestellt. Was in der *Vita nuova* noch ein kindliches, mystisches und zahlen-symbolisches Spiel war, das ist nun in der Schule Virgils ein ernster künstlerischer Gedanke geworden.

Und nicht nur die Ordnung im Großen, nicht nur den Sinn für Einheit und Totalität hat Dante, der bisher immer nur fragmentarisch gearbeitet hatte, dem Virgil zu danken; nein, auch das Ebenmaß der Perioden und der Sätze hat er ihm abgelauscht.

Tu se'lo mio maestro e il mio autore:
Tu se'solo colui, da cu'io tolsi
Lo bello stile che m'ha fatto onore.

Es ist, bei aller Verschiedenheit des dichterischen Geistes, dennoch ein gemeinsames Ethos in der Sprache der Beiden: die Würde, die feierliche Ruhe und Klarheit, die gravitas romana.

Aber all das hätte Dante niemals gelernt ohne die innige Liebe und die lateinische Blutsverwandtschaft. *Divinus Poeta noster! Noster Vates!* nennt er den Virgil in seiner politischen Schrift. Was ihn am stärksten mit ihm verbindet, ist nicht die Kunst, es ist die gemeinsame Liebe zum gemeinsamen Vaterland,

> quell'umile Italia . . .
> Per cui morì la vergine Cammilla,
> Eurialo e Turno e Niso di ferute.

Wie viele Erinnerungen an Italiens Ruhm und an Virgil in diesem einzigen Satz!

g) Dante am Werk.

Eben deshalb, weil das Band zwischen Dante und Virgil ein wesentlich praktisches, ethisches, politisches und nationales ist, eben deshalb glaube ich, hat es sich so rasch nicht schnüren und endgültig schließen können. Dante mußte vom Florentiner erst zum Italiener und vom guelfischen Parteimann erst zum kaiserlichen Weltbürger werden. Vorher konnte wohl auch sein Virgil, der Dichter der römischen Vorgeschichte, nicht zum Propheten der künftigen Weltmonarchie werden. Ja, noch mehr. So lange der verbannte Ex-Prior von Florenz der praktischen Politik nicht völlig abgestorben war, konnte die reine Liebe zur politischen Dichtung und Spekulation nur schlecht gedeihen.

Die letzten Kundgebungen des praktischen Politikers aber sind die lateinischen Episteln, die er gelegentlich des Römerzuges Heinrichs des VII. in die Öffentlichkeit warf. Damit bestätigt sich uns von neuem die Wahrschein-

lichkeit, daß die zwei ersten Gesänge der „Komödie", so wie sie vorliegen, kaum vor Heinrichs Tod (24. August 1313) verfaßt sein können. Daß diese Gesänge etwa nachträglich eingesetzt oder umgedichtet wurden, vermag ich nicht zu glauben. Die „Komödie" macht auf jeden, der künstlerisches Gefühl hat, den Eindruck eines Werkes, das in seiner Totalität einheitlich konzipiert und entworfen ist und dessen Ausführung bei höchster Anspannung und Konzentration des Geistes Gesang für Gesang in einem Zuge oder jedenfalls ohne wesentliche Unterbrechung und ohne viel nachträgliches Ändern und Bessern herausgearbeitet ist. Eine riesenhafte Kraftleistung, die mit ebensoviel Schwung als Zähigkeit, ich möchte sagen mit cholerischem Phlegma in wenigen Jahren — es bleibt uns nichts als etwa der Zeitraum von 1314 bis 1321 — begonnen uud hinausgeführt ist. An das Wunder einer derartigen inneren Sammlung, eines derartigen Großfeuers bei so viel Ruhe und Klarheit, vermag unsere hastige und zerstreute Zeit nicht mehr zu glauben.

Trotzdem vermag ich mir eine andere Entstehungsweise nicht zu denken. Wir haben gesehen, daß die architektonische Form des Höllentrichters und des Läuterungsberges von der Himmelsgeographie des Paradieses abgeleitet ist, und daß die Ringe der Hölle die Sphären des Paradieses voraussetzen.[1] Wir haben gesehen, daß dem Cato-Symbol die psychologische Priorität vor dem Virgil-Symbol gebührt, daß das Cato-Symbol seinerseits das der Gentil Donna voraussetzt, und daß dieses endlich aus dem ältesten Motiv der „Komödie", aus der lyrischen Urzelle, aus dem Beatrice-Motiv abgeleitet ist. Wir haben also durchweg dasselbe Schauspiel. Alles, was in der psychologischen Vorgeschichte der „Komödie" sich als das Ältere und Ursprünglichere erweist, erscheint in der

[1] Bd. I, S. 254 ff.

praktischen Ausgestaltung und in der Reihenfolge des Gedichtes als das Spätere. Virgil, der uns gleich im ersten Gesange lebendig und sicher entgegentritt, ist die späteste, letzte und reifste Frucht der Danteschen Geistesentwicklung. Nur so und nur dadurch erklärt sich der innere Zusammenhang und der organische Fortschritt des ganzen Gedichtes von Virgil zu Cato, zu Statius und Beatrice, daß man es als eine schrittweise Rückkehr von der Seelenverfassung des reifen Mannesalters zu der frommen Schwärmerei der Jugend sich vorstellt. In der *Vita nuova* und im *Convivio* war Dantes Arbeitsweise noch eine unorganische und verzettelte. In diesen Werken hat er seine Geistesgeschichte kompilatorisch und darum unvollständig zusammengefaßt. Die „Komödie" aber ist eine folgerichtig fortschreitende Rückkehr des Danteschen Geistes zu seinem Urquell. Im Inferno die Zeit der Verzweiflung und des Zornes, der sich des Gescheiterten im späten Mannesalter bemächtigte; im Purgatorio die Zeit des nüchternen Studiums und der sittlichen Befreiung aus den Ausschweifungen der Jugend; im Paradiso endlich der himmlische Abglanz einer friedlichen und schwärmerischen Frömmigkeit des Kindes. Ich möchte wissen, wie man überhaupt die Summe eines Menschenlebens in ihrer Einheit finden kann, wofern man das Späteste nicht an den Anfang und das Ursprünglichste nicht an das Ende setzt. Denn das ist das Gesetz unseres Geistes, daß er in einem Kreislauf sich emporringt, und daß er versumpfen oder zerschellen muß, wenn es ihm nicht gelingt, mit all den Schätzen des Alters sich zum Quell seiner Kindheit zurückzufinden. Wenn es wahr ist, daß die „Komödie" ihre innere Einheit hat, dann ist es auch wahr, daß Dante sie nach diesem Gesetze des Menschengeistes erschuf. Goethe hat seinen Faust stückweise, in großen Zwischenräumen und in den verschiedensten Lebensstimmungen gedichtet,

Darum ist sein Gedicht zerbrochen. Es ist keine Rückkehr des Geistes zu sich selbst, keine Geistesgeschichte, sondern ein Fragment davon, eine geistige Zeitgeschichte und ein Zeitgedicht.

Der Philologe, dessen Geschäft es ist, die zerschlissenen Kleider der Vergangenheit zu flicken, wird immer geneigt sein, auch in Dantes lebendigem Königsmantel nach Nähten, nach Löchern und Flickwerk zu suchen. Er wird das Gedicht des Geistes in ein Gedicht der Zeit zu zerlegen bestrebt sein. Niemand wird ihm die Nützlichkeit und die Berechtigung dieser Schneider- und Schusterarbeit bestreiten. Denn in irgendeinem Sinne ist auch die „Komödie" ein Zeitgedicht, und Alles was Menschen schaffen ist in irgendeinem Sinne geschneidert und geschustert. Aber ich wüßte kaum eine andere Arbeit, die es weniger wäre als die „Komödie". Das beweisen mir die neuesten Untersuchungen von Gorra und Parodi, die sich an philologischem Scharfsinn und an Feinheit des chronologischen Spürsinnes gegenseitig übertreffen, d. h. gegenseitig zerstören.[1] Es lassen sich bei dem heutigen Stande der Forschung schlechterdings keine sicheren sachlichen Anhaltspunkte zu einer einwandfreien, objektiven Bestimmung der Abfassungszeit der „Komödie" und ihrer einzelnen Gesänge ermitteln. Solange es uns an unzweideutigen Urkunden fehlt, muß ich an meiner *subjektiven* Chronologie festhalten.

[1] E. G. Parodi, la data della composizione e le teorie politiche dell' Inferno e del Purgatorio im 3. Heft der Studj romanzi della società filologica romana. — E. Gorra, Quando Dante scrisse da Div. Com. in den Rendiconti del R. Istituto Lombardo di scienz. e lett. 1906 und 1907. Bd. 39 und 40 und Parodis Erwiderung im Bullettino della soc. dantesca, Bd. 15, März 1908. Die neueste Untersuchung von Costanza Agostini, il racconto del Boccaccio e i primi sette Canti della Commedia, Turin 1908 ist wertlos.

Diese gründet sich in letzter Hinsicht auf ein ästhetisches Werturteil, nämlich auf die Überzeugung von der strengen Einheitlichkeit der ganzen „Komödie“. Den sachlichen Beweis dafür hat der letzte Teil dieser Arbeit, die Erklärung des Gedichtes, zu erbringen.









Hübel & Denck, Leipzig
Kgl. Bayr. Hofbuchbinderei.